



HAL
open science

Les représentations des femmes dans le cinéma serbe : identités individuelles et imaginaires collectifs : une étude anthropologique

Andja Srdić Srebro

► **To cite this version:**

Andja Srdić Srebro. Les représentations des femmes dans le cinéma serbe : identités individuelles et imaginaires collectifs : une étude anthropologique. Art et histoire de l'art. Université Michel de Montaigne - Bordeaux III, 2021. Français. NNT : 2021BOR30021 . tel-03519366

HAL Id: tel-03519366

<https://theses.hal.science/tel-03519366>

Submitted on 10 Jan 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITÉ BORDEAUX MONTAIGNE
ÉCOLE DOCTORALE MONTAIGNE HUMANITÉS (ED 480)

Thèse de doctorat en Études slaves

Les représentations des femmes dans le cinéma serbe :
identités individuelles et imaginaires collectifs
Une étude anthropologique

Présentée et soutenue publiquement le 17 septembre 2021

par

Andja SRDIĆ SREBRO

Sous la direction de

Mme Pascale MELANI

Professeure des Universités, Université Bordeaux Montaigne

Membres du jury

Mme Catherine GÉRY	Professeure des Universités INALCO, Paris
Mme Gwenaëlle LE GRAS	Maîtresse de conférences Université Bordeaux Montaigne
M. Dejan DIMITRIJEVIĆ	Professeur des Universités Université Lumière Lyon 2
M. Slobodan NAUMOVIĆ	Professeur des Universités Université de Belgrade
M. Aleksandar PRSTOJEVIĆ	Professeur des Universités INALCO, Paris

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier en premier lieu ma directrice de recherche, Madame Pascale Mélandi de m'avoir accompagnée patiemment tout au long de ce travail. Je lui dois ma reconnaissance pour les encouragements, les conseils, la confiance et la liberté qu'elle m'a accordés durant les longues années de recherche et de rédaction.

Mes remerciements sincères vont aussi aux personnes qui m'ont accueillie et aidée au sein des divers institutions et centres d'archives que j'ai fréquentés dans le cadre de mes recherches : avant tout, les équipes de la Bibliothèque de *Matica srpska* et de la Bibliothèque et d'Archives de photographies de la *Cinémathèque yougoslave*.

Ma gratitude va également au Centre d'études slaves et à tous les membres de l'équipe de recherche CLARE, qui m'ont intégrée dans leurs activités et m'ont offert ainsi un cadre intellectuellement stimulant.

Je souhaite aussi remercier l'ensemble du personnel de l'École Doctorale Montaigne – Humanités pour ses compétences et très grande efficacité.

Je profite pour remercier tous les enseignants qui m'ont inspiré pendant toute ma scolarité, avec une mention spéciale pour mes professeurs du Département d'éthologie et d'anthropologie de l'Université de Belgrade.

Un grand merci à Ana pour sa relecture et ses conseils toujours très pertinents, à Aline, Armelle et Raphaël pour leurs lectures attentives.

Enfin, j'exprime toute ma gratitude à Milivoj pour sa présence et sa patience, à Stefan et à mes parents pour leur amour et leur confiance, ainsi qu'à tous mes amis qui m'ont apporté tout au long de ce travail un soutien constant.

TABLE DES MATIÈRES

Note sur l'orthographe	9
INTRODUCTION	11
1. Une <i>Terra incognita</i> dans le pays des frères Lumière	13
2. Recherches préliminaires : la quête des sources et des assises théoriques	16
3. L'élaboration d'une méthodologie : entre « la lecture textuelle » et « l'auto-ethnographie »	21
4. Autres remarques relevant de la méthodologie	23
5. Précisions sur la notion <i>le cinéma serbe</i> et sur « l'architecture interne » de l'étude	26

Première partie

LA QUESTION FÉMININE DANS LA SOCIÉTÉ SERBE ET YOUGOSLAVE (1945-2000)

I. La question féminine et son contexte historique et socioculturel	31
1. Premiers pas vers la sphère publique	31
2. Vers une égalité de droits	33
3. La question féminine entre les sphères privée et publique	39
4. Entre patriarcat et « micromatrilat auto-sacrificiel »	42
II. Les femmes comme enjeux des pratiques sociales et des imaginaires collectifs	49
1. La religion et les femmes	49
2. La santé féminine	55
3. L'influence de culture de masse dans la construction et la représentation du féminin	57

Deuxième partie

LE(S) CINÉMA(S) SERBE ET YOUGOSLAVE

I. Sur la notion du cinéma national	65
1. Comment peut-on définir un cinéma national ?	65
2. Comment peut-on distinguer le « cinéma serbe » du « cinéma yougoslave » ?	67
II. Aperçu de l'histoire du cinéma serbe et yougoslave : 1896-2000	73
1. Des pionniers du cinéma serbe à la Libération	73
2. Naissance d'un « <i>cinéma komunisto</i> »	75
3. De la « vague rouge » à la <i>hollywoodisation</i> du cinéma	78
4. Le film intimiste et la Vague noire	83
5. « Groupe de Prague »	86
6. La fin de la « culture cinématographique multinationale »	88
7. Les femmes dans l'histoire du cinéma serbe (et yougoslave)	90

Troisième partie

LE REGARD DU CINÉMA SUR LES FEMMES AU PRISME DE L'ANTHROPOLOGIE

I. Anthropologie visuelle et anthropologie du cinéma	99
1. La rencontre de l'anthropologie et du cinéma	99
2. Le film en tant que « terrain ethnographique »	102
II. Anthropologie du cinéma : aperçu historique des recherches	107
1. Constitution de la discipline :	
les pionniers de l'anthropologie du cinéma	107
2. Recherches menées depuis les années 1980 à nos jours	113
3. Anthropologie du cinéma en France	116
4. Anthropologie du cinéma dans le domaine serbe	119
III. Les théories sur le cinéma et la question du genre	123
1. Le cinéma sous le prisme théorique du marxisme, de la sémiologie et de la psychanalyse	123
2. La notion du <i>regard</i> [<i>gaze</i>] de Laura Mulvey	128
3. La critique féministe et autres concepts théoriques sur le cinéma	130
IV. Le regard anthropologique [<i>anthropological gaze</i>] sur le cinéma	137
1. L'aperçu des approches méthodologiques	137
2. Le regard anthropologique « intérieur » sur le cinéma serbe et yougoslave :	
les principaux points méthodologiques	146
3. Le regard anthropologique sur le <i>genre</i> dans le cinéma :	
une proposition de méthodologie	150

Quatrième partie

L'IMAGE DES FEMMES ET DU FÉMININ DANS LE CINÉMA SERBE : QUELS LIENS AVEC LA « RÉALITÉ » SOCIOCULTURELLE ?

I. La partisane – d'abord combattante, femme ensuite	155
1. Les femmes dans le « film de partisans »	157
2. <i>Slavica</i> – un modèle à suivre	160
3. Deux types opposés du féminin	164
4. Les prototypes de la <i>nouvelle femme</i> et de la « femme ordinaire » yougoslaves.....	165
5. « La fille inconnue », une expérience féminine de la guerre	169
6. Une image idéologisée de la femme	173
II. Mère – « la matrice du corps social »	181
1. La maternité : du « fait de nature » à la « fonction social »	181
2. Être la mère en temps de guerre	186
3. D'une mère sacrifiée à une mère aliénée	189
4. La mère comme maillon d'une chaîne de violence	194
5. La mère « sans » enfants : une femme « incomplète »	196

6. Une approche subversive du concept patriarcal de la maternité	201
7. La figure archétypale de la mère	206
8. Une riche galerie de figures maternelles : « mère commune », mère célibataire, mère « mauvaise fille »	211
9. La mère « méditerranéenne »	215
10. Les images de la mère à la fin du XX ^e siècle	217
III. Femme aux pouvoirs surnaturels	229
1. Le surnaturel au féminin	229
2. La femme vampire : une anima dangereuse	231
3. L'horreur comme critique des mœurs patriarcales arriérées	234
4. L'au-delà, une sphère féminine ?	240
5. Les incarnations du féminin surnaturel issu de l'imaginaire populaire	246
IV. Fluidité du genre : héros et héroïnes transgenres	253
1. Le statut des personnages <i>queer</i> dans la société et le cinéma yougoslaves	253
2. D'une apparition timide du « sujet » à une véritable « queeruption »	257
3. « Mort au fascisme des hommes ! Liberté au peuple des femmes ! »	259
4. Les héroïnes <i>queer</i> de Živko Nikolić	264
5. Sous le signe du <i>Lupoglav</i> ou une « tradition » monténégrine inventée	267
6. « Trans » par le choix des autres	273
7. Normalité <i>queer</i> ou la reconnaissance des altérités	278
V. Femme étrangère : visages de l'autre	291
1. Les visages de <i>l'autre</i>	291
2. La conceptualisation socioculturelle des Roms	293
3. Peut-on rencontrer des Tziganes heureuses ?	297
4. L'univers des Gitans d'Emir Kusturica	302
5. D'un drame sombre et onirique à un « conte joyeux » et comique	306
6. L'autoreprésentation et l'autoexotisation présumées	309
7. Une Américaine à Belgrade	312
8. <i>L'autre</i> comme un défi à relever	317
9. <i>L'autre</i> comme une métaphore du regard occidental	320
10. <i>L'autre</i> , une partie de <i>nous</i> devenue étrangère	325
11. Le pardon dans une tradition qui pardonne rarement	329
VI. Femme(s) contemporaine(s) : la (permanente) quête d'émancipation	341
1. La « nouvelle femme yougoslave »	341
2. Les femmes du « village des foulards noirs »	343
3. D'une fille « en trop » à une fille modèle	347
4. Un autre regard sur la « nouvelle femme yougoslave »	350
5. Une femme pas comme les autres	354
6. Une femme apparemment ordinaire	358
7. Regards rétrospectifs sur les femmes de l'après-guerre	361
8. La rectification du concept de « la nouvelle femme yougoslave »	364
9. Désillusion de la femme moderne	367
10. Les femmes, cibles de violence	373

11. L'émancipation féminine et le système autogestionnaire	377
12. Folk stars, « croqueuses de diamants », « croqueuses d'hommes »... ..	381
13. Les femmes dans l'objectif de la « nouvelle école belgradoise »	385
14. D'une guerre à l'autre	389
CONCLUSION	405
1. Comment parler de l' <i>autre</i> à l'« autre » ?	407
2. Types de personnages et catégories de représentation	410
3. Deux notions clés : sacrifice et altérité	412
4. Une image misogyne ?.....	414
5. Comprendre avant de juger	417
ANNEXES :	419
ANNEXE 1 : Corpus des films analysés	421
ANNEXE 2 : Filmographie par réalisateurs	447
ANNEXE 3 : Table des illustrations	453
BIBLIOGRAPHIE	459
1. Serbie et Yougoslavie : histoire, société, culture	461
2. Cinéma serbe et yougoslave	465
3. Genre et question féminine	472
4. Genre, femme et cinéma	477
5. Anthropologie et cinéma.....	482
6. Cinéma, télévision, médias.....	489
7. Divers.....	491
INDEX DES FILMS ET DES RÉALISATEURS	493

NOTE SUR L'ORTHOGRAPHE

La langue serbe s'écrit avec deux alphabets : cyrillique (*ћирилица / ćirilica*) et latin serbe (*latinica*). Chacun de deux alphabets, qui sont quasiment bijectifs, comporte trente lettres et chacune d'entre elles correspond à un son.

Pour des raisons pratiques, dans cette étude est employé exclusivement l'alphabet latin.

La plupart des lettres serbes se prononcent comme leurs équivalents en français. Toutefois, il existe un groupe de caractères, en particulier ceux avec les signes diacritiques en latin (ć, č, š, ž...), qui ont une prononciation particulière. Voici la liste de ces lettres, avec leur prononciation en serbe et leur transcription en français :

c >	ts / <u>tsar</u> /	<i>exemples</i> : Slavi <u>ca</u> , Kusturi <u>ca</u>
ć >	tch (mouillé) / <i>ital.</i> : <u>ćiao</u> /	Petrovi <u>ć</u> , Mi <u>ća</u>
č >	tch (dur) / <u>tchèque</u> /	<u>č</u> ovek / homme
đ >	dj (mouillé) / <i>ital.</i> : <u>Giovannie</u> /	Srd <u>jan</u> , Djord <u>je</u>
dž >	dj (dur) / <i>ang.</i> : <u>Johne</u> /	Vird <u>ž</u> ina
g >	gu, g, ga / <u>gare</u> /	G oran
h >	kh (gutturale, inconnu en fr.)	H asanaginica
j >	y (le « yod » indo-europ.) / <u>Y</u> ougoslavie /	<i>Makavej</i> <i>Jugoslavija</i>
lj >	l (mouillé) / <i>esp.</i> <u>llamar</u> /	Radopol <u>je</u> , <u>lj</u> ubav / amour
nj >	gn, n (mouillé) / <u>agneau</u> /	Strahin <u>ja</u>
s >	s, ss / <u>sage</u> /	<u>S</u> aša
š >	ch / <u>ch</u> ampagne	Du <u>š</u> an, Puri <u>š</u> a
ž >	j / <u>j</u> amais /	<u>Ž</u> ilnik, <u>Ž</u> ivojin
u >	ou / am <u>ou</u> r /	Bulaj <u>u</u> ć, <u>č</u> u <u>do</u> / miracle

INTRODUCTION

INTRODUCTION

« Il arrive ainsi que des images de films nous traînent dans la tête comme des souvenirs personnels, comme si elles faisaient partie de notre vie même...¹»

1. UNE *TERRA INCOGNITA* DANS LE PAYS DES FRÈRES LUMIÈRE

Depuis déjà un certain temps, l'œuvre cinématographique n'est plus seulement un produit artistique ou commercial réservé exclusivement aux spectateurs dans les salles de cinéma. Aujourd'hui, en cette troisième décennie du XXI^e siècle – qui se caractérise par un extraordinaire développement de la technologie audiovisuelle – un film peut être visionné sur un téléviseur, un ordinateur, une tablette tactile, un simple téléphone portable... et cela n'importe où et n'importe quand. Une telle accessibilité, une telle présence des produits cinématographiques, propres à notre civilisation numérique et à notre monde globalisé, n'est que la suite logique d'un développement technologique accéléré. Car grâce à sa nature d'« art du spectacle » destiné à un large public, grâce aussi à ses moyens de diffusion très efficaces, le cinéma est devenu dès la seconde moitié du siècle précédent une nécessité : à la fois un passe-temps, un voyage dans des univers virtuels et un besoin personnel – selon le goût du spectateur.

Mais tout autant que la présence accrue du cinéma dans notre quotidien – qui donne l'impression de son omniprésence – c'est son statut d'artefact culturel qui attire notre attention : artefact qui possède le pouvoir d'agir à la fois comme une forme (ou un vecteur) de mythe et comme un médiateur de messages culturels. À propos de cette première qualité, il convient de se souvenir de l'avis de l'anthropologue américain Lee Drummond, selon lequel les mythes et les films de fiction proviennent, en fait, du même « processus générateur » qui

¹ Marc Augé, *Casablanca*, Paris : Seuil, 2007, p. 25.

transforme et affecte perpétuellement l'espèce humaine². En ce qui concerne la qualité de médiateur du cinéma, il suffit de dire, pour l'instant, que les films de fiction figurent dans notre quotidien, d'une part, comme des artefacts contenant tout un ensemble de représentations socioculturelles et, d'autre part, comme des produits qui reflètent l'imaginaire collectif, les savoirs et les modèles culturels typiques d'une époque ou d'un milieu culturel. En d'autres termes, une fois réalisées, les images cinématographiques, celles à travers lesquelles s'exprime l'univers virtuel d'un film, deviennent des « documents » qui « témoignent » à leur manière d'une réalité socioculturelle donnée ou, plus exactement, *représentent* – reflètent, copient, réinventent, transforment, déforment, parodient, etc. – cette réalité. Et c'est au moment où elles deviennent l'objet du *regard*, au moment de la rencontre avec le spectateur, que ces images prennent toute leur importance de médiateur : c'est précisément lors de cette rencontre, si elle se révèle féconde, qu'elles transfèrent des messages sous la forme d'une *représentation* – sur la réalité, les personnages et les phénomènes sociaux qu'elles sont censées *représenter*.

Étant ethnologue et anthropologue de formation, nous nous sommes assez tôt rendu compte de l'importance d'étudier les *représentations* socioculturelles, non seulement pour l'anthropologie à proprement parler, mais aussi pour toutes les sciences sociales et humaines, d'où également notre intérêt pour les *représentations cinématographiques* des divers phénomènes culturels. Cet intérêt s'est développé progressivement : d'une part, avec notre prise de conscience de l'importance – et de la puissance – de la fonction *représentative* du cinéma, celle qui relève de son rôle de médiateur et, d'autre part, avec notre ouverture vers de nouveaux thèmes de recherche et de nouveaux champs d'investigation. Plus précisément, après plusieurs années de travail sur les questions de représentation et de conceptualisation du corps humain, nous avons orienté nos recherches sur la question féminine. Dans un premier temps, nous avons surtout examiné les diverses formes des rapports entre l'imaginaire populaire et le corps féminin avant de nous pencher, par la suite, sur la problématique de la condition féminine abordée sous différents angles : ainsi, nous nous sommes intéressée, entre autres sujets, à la construction des notions de *féminin* et de *femme* dans divers contextes socioculturels, en observant les objets de notre étude à travers le prisme de plusieurs sous-disciplines anthropologiques, telles que l'anthropologie *visuelle*, *religieuse*, *médicale* ou encore sous le prisme des études du genre. Ce cheminement nous a logiquement conduite vers

² Lee Drummond, *American dreamtime : a cultural analysis of popular movies and their implications for a science of humanity*, Lanham : Littlefield Adams Books, 1996, p. XI.

le thème qui fait l'objet de notre recherche doctorale : celui des représentations cinématographiques des femmes.

Une raison d'ordre personnel a sans doute favorisé l'orientation et le choix thématique de cette recherche : notre installation en France en 2009, qui a également influé sur les autres travaux menés dans le cadre de nos études universitaires. En fait, cette arrivée en France coïncide paradoxalement avec notre redécouverte du cinéma serbe. « Coïncide » – n'est peut-être pas le terme approprié puisqu'il n'est pas certain qu'il s'agisse d'une coïncidence, ni d'un paradoxe d'ailleurs. C'est peut-être plutôt un sentiment de dépaysement suscité par notre expatriation, qui nous a poussée inconsciemment à chercher, dans un cinéma « familial », les repères culturels et identitaires, en même temps que s'ouvrait la possibilité de développer une réflexion sur les questions de *l'identité* et de *l'altérité*, non seulement sur le plan personnel, mais dans un sens plus large – en tant qu'identité et altérité *féminines*. En regardant ces films réalisés dans notre pays d'origine, nous avons vécu une expérience profondément anthropologique : expérience fondée sur une impression de nous trouver, en quelque sorte, sur un *terrain ethnographique virtuel*, où notre attention s'est focalisée en particulière sur les personnages féminins.

Nous reviendrons un peu plus tard sur la part de notre expérience personnelle dans le traitement du sujet étudié ainsi que dans l'interprétation des phénomènes qui font partie de cette expérience. Pour l'instant, il nous semble pertinent d'évoquer une autre raison, tout aussi importante, qui nous a poussée à entreprendre cette recherche. Il s'agit d'une découverte au sujet de la place modeste réservée en France au cinéma et aux réalisateurs de l'ex-Yougoslavie. Nous savions déjà que l'intérêt pour ce cinéma est quasi inexistant hors des milieux spécialisés, et que seulement quelques rares réalisateurs – en premier lieu, Aleksandar Saša Petrović, Dušan Makavejev, Želimir Žilnik, Emir Kusturica – ont eu, auprès du public français, un succès ponctuel et relativement vite oublié. Mais c'est seulement avec notre arrivée dans le pays des frères Lumière – où nous avons pu avoir accès aux différentes archives – que nous nous sommes rendu compte que le cinéma serbe et plus largement yougoslave représente en France, métaphoriquement parlant, une *Terra incognita*. En effet, nous avons constaté à cette occasion que c'est un domaine resté inexploré – comme d'ailleurs les littératures et, plus généralement, les cultures de l'ex-Yougoslavie – un de ces sujets considérés comme « mineurs » qui n'attirent pas l'attention des chercheurs et qui, par conséquent, n'a donné lieu qu'à un nombre infime de publications³.

³ Parmi ces rares publications, il faut citer en particulier *Le cinéma yougoslave*, ouvrage dirigé par Jean-Loup

Un coup d'œil supplémentaire dans les archives nous a fait découvrir encore deux choses : que le cinéma serbe et yougoslave est également absent ou, du moins, « invisible » dans le domaine des études slaves en France⁴ et que, par conséquent, les représentations des femmes dans ce cinéma n'ont jamais fait l'objet d'une recherche universitaire. Cette découverte était peut-être décisive : elle a en effet fonctionné comme un déclencheur qui nous a fait prendre conscience qu'il était nécessaire de commencer à combler une lacune importante, mais aussi qu'il s'agissait d'un défi qui ne serait pas facile à relever. Tout en étant consciente du danger qui accompagne un tel défi – danger qui guette toujours lorsqu'on sort des sentiers battus – nous avons décidé de nous lancer dans l'aventure avec enthousiasme, mais aussi avec la conscience que le chemin serait long et semé d'embûches.

2. RECHERCHES PRÉLIMINAIRES : LA QUÊTE DES SOURCES ET DES ASSISES THÉORIQUES

Conformément à sa fonction primordiale, la phase des recherches préliminaires sera consacrée à la quête d'informations relevant, d'une part, du domaine théorique en lien avec la thématique choisie et, d'autre part, de diverses sources en rapport direct avec le cinéma serbe. En ce qui concerne la pensée théorique, nous nous tournerons avant tout vers les travaux des anthropologues consacrés à l'étude des longs métrages, d'abord vers les œuvres des chercheurs américains qui se sont intéressés aux films de fiction à l'époque de la Seconde Guerre mondiale. Il s'agit d'un groupe d'anthropologues – Margaret Mead, Ruth Benedict, Gregory Beatson, notamment – qui a mené un projet intitulé « Columbia University Research in Contemporary Cultures⁵ », avec le but *d'étudier les cultures à distance*. Même si leurs travaux sont restés relativement mal connus en dehors du milieu de l'anthropologie anglophone, il convient de signaler que leur ouvrage collectif *The study of culture at a*

Passac et Zoran Tasić, et publié en 1986 à l'occasion de la rétrospective consacrée au cinéma yougoslave par le Centre Georges Pompidou à Paris. Pour nuancer ce constat, il faut préciser aussi que l'œuvre cinématographique d'Emir Kusturica, double lauréat au Festival de Cannes (en 1985 et en 1995), a eu un important écho auprès de la critique et des médias français. Mais l'intérêt médiatique suscité par ses films n'a pourtant pas ouvert la voie à une meilleure connaissance du cinéma serbe et yougoslave en France.

⁴ Sans vouloir établir une comparaison avec les cinémas russe et soviétique, qui sont par ailleurs bien plus importants au niveau européen pour plusieurs raisons, il nous semble pertinent (et, en ce qui nous concerne, encourageant) de noter que ces cinémas ont, en revanche, réussi à susciter un intérêt mérité non seulement chez les slavistes, mais aussi chez des chercheurs provenant d'autres domaines des sciences humaines et sociales. En témoigne un nombre important de chercheurs qui traitent de sujets en rapport avec ces cinémas : Valérie Pozner, Catherine Géry, Cécile Vaissié, Natacha Laurent, Macha Ovtchinnikova, Valéry Kossov, etc. (nous en mentionnerons certains au cours de l'étude).

⁵ Connue sous l'acronyme RCC.

*distance*⁶, publié en 1953, reste jusqu'à nos jours une référence incontournable dans les études anthropologiques sur le cinéma. C'est naturellement la partie de l'ouvrage consacrée à *l'analyse du film* [Film analysis], qui attirera en particulier notre attention : dans cette partie analytique les auteurs se sont notamment interrogés sur le contenu des œuvres cinématographiques et les manières dont certains sujets y sont représentés, mais aussi sur les rapports des films analysés avec les contextes socioculturels où ils sont créés. Nous reviendrons plus en détail, bien évidemment, sur les activités de ce groupe dans la partie de notre thèse qui sera consacrée à la méthodologie ainsi que sur les idées et concepts théoriques des autres anthropologues américains parmi lesquels nous citerons John Hast Weakland, Hortense Powdermaker, Elizabeth G. Traube, David Sutton, Peter Wogan, Lee Drummond et Steven C. Caton. Il suffira de dire ici seulement que les articles et les études de ces derniers nous serviront pour élaborer notre propre approche méthodologique.

En sachant que l'ethnologie et l'anthropologie françaises possèdent une longue et riche histoire dans le domaine de *l'anthropologie visuelle*, nous nous intéresserons également aux travaux relevant de ce domaine. Mais, même avant d'entreprendre nos recherches préliminaires, nous savions déjà – un fait qui nous a bien surprise – qu'il y avait relativement peu de publications portant sur l'analyse des films de fiction et des représentations cinématographiques des phénomènes socioculturels, et qu'elles sont faites de façon sporadique et rarement systématique. En fait, il serait peut-être plus exact de dire que les chercheurs français se sont intéressés principalement au *cinéma* en tant que phénomène socioculturel ou, encore, en tant qu'outil et méthode ethnographique. Cela dit, les idées que nous avons trouvées chez certains d'entre eux nous seront très utiles dans l'élaboration de notre propre regard sur l'objet de notre étude. Parmi eux, une place à part revient sans conteste à Marc Augé qui aborde à plusieurs reprises, dans ses travaux, la problématique liée au cinéma : nous prêterons attention, en particulier, à ses réflexions sur la relation dynamique entre le film et l'expérience personnelle du spectateur, sur les liens entre le mythe et le film ou encore sur la capacité du cinéma, en tant que fait socioculturel, à mettre en jeu des relations d'altérité⁷.

Il va de soi que nous allons également chercher un apport théorique et méthodologique auprès du milieu scientifique dont nous sommes issue : au sein d'une « petite » anthropologie,

⁶ Voir : Margaret Mead, Rhoda B. Métraux (éd.), *The Study of culture at a Distance* [L'Étude de la culture à distance], New York : Berghahn Books, 2000.

⁷ Nous consulterons également avec beaucoup d'intérêt les publications, articles et études de Michel Serceau qui a enseigné le cinéma aux Universités de Paris III, Paris IV, et Paris X.

« petite » évidemment à cause de son influence et sa diffusion limitées sur le plan international⁸. Il s'agit, bien sûr, de l'anthropologie serbe ou, plus exactement, de sa branche focalisée sur les études du cinéma. Cette branche émerge, en fait, au début des années 2000 : c'est à cette époque qu'un groupe de chercheurs commence à s'intéresser particulièrement à l'analyse des films de fiction et des représentations cinématographiques de divers phénomènes socio-culturels et développe dans les années suivantes ce que nous pouvons désigner aujourd'hui comme une école serbe dans le domaine de l'anthropologie du cinéma⁹. Nous ne citerons ici que quelques chercheurs qui se sont justement distingués dans le développement de cette sous-discipline : Ivan Kovačević, Slobodan Naumović, Ildiko Erdei, Miroslava Malešević, Ana Banić Grubišić, Nina Kulenović, Vladimira Ilić, Sanja Lazarević-Radak, etc. C'est donc grâce à leur engagement et leurs compétences qu'un nombre important d'articles et d'ouvrages consacrés à l'analyse des films étrangers et serbes a vu le jour durant la dernière décennie. Certaines de ces publications vont nourrir notre réflexion sur le cinéma serbe et accompagner ou, parfois, même « guider » notre démarche analytique.

Enfin, pour enrichir nos connaissances théoriques ou, encore, pour affiner notre propre approche du sujet traité, nous allons élargir notre cadre conceptuel et tenter de nous appuyer sur les idées de différents courants théoriques qui ont laissé un impact considérable sur les études du cinéma : entre autres, marxisme, sémiologie, théories psychanalytiques et, bien évidemment, théorie et critique féministe du cinéma. En exploitant certaines de leurs idées – notamment celles qui mettent en exergue les questions du genre – nous essaierons d'établir les points de leur croisement avec l'approche anthropologique, ce qui devrait nous offrir, nous l'espérons du moins, des possibilités nouvelles d'interprétation.

Pour ce qui est de la quête d'informations sur le cinéma serbe et sur ses rapports avec la problématique féminine, elle nous mènera logiquement d'abord vers les diverses sources en langue serbo-croate : ce sont elles, en effet, qui fourniront le matériau principal pour la constitution d'une base de données solide qui nous permettra par la suite de mieux maîtriser le sujet traité et nous offrira une argumentation crédible dans le processus de l'analyse. À la fin

⁸ Nous utilisons ici le terme « petite » par analogie avec la notion de « petite littérature » : en effet, comme certaines littératures étrangères, y compris celles de l'ex-Yougoslavie, sont souvent qualifiées en Occident de « petites » ou « mineures », l'anthropologie serbe peut être considérée de la même manière, par exemple, du point de vue des anthropologies britannique, américaine ou française.

⁹ Slobodan Naumović, « Oglad o filmu 'Enklava' Gorana Radovanovića : šta proživljavamo i čega se sećamo razmišljajući o iskustvu gledanja jednog savremenog istorijskog kinematografskog dela » [Essai sur le film *Enclave* de Goran Radovanović : qu'est-ce que nous ressentons et de quoi nous nous souvenons en pensant à l'expérience de visionnage d'une œuvre historique cinématographique contemporaine], *Etnoantropološki problemi*, vol. 12, n° 4, 2017, p. 1020-1021.

de cette quête nous devrions disposer d'un corpus consistant de textes appartenant à divers genres et traitant de thèmes très divers portant, entre autres, sur l'histoire du film serbe, sur ses rapports avec la politique, l'idéologie et le contexte socio-culturel dans lequel il a évolué ou, encore, sur ses spécificités esthétiques et formelles. Concernant la problématique de la représentation des femmes dans les longs métrages, la partie majeure de textes sur laquelle reposera notre étude sera constituée des publications parues après 1990. La raison en est simple mais mérite qu'on s'y attarde un peu.

Pendant la période de plus de quarante années qui a suivi la Seconde Guerre mondiale, la question féminine dans le cinéma serbe et yougoslave en général est restée à la marge de l'intérêt des chercheurs en sciences sociales et humaines. La situation n'était guère meilleure dans le domaine de la critique cinématographique : en effet, durant cette longue période, seuls quelques critiques ont publié dans les journaux leurs réflexions sur ce sujet sans entrer dans une analyse plus approfondie.¹⁰ Pour parler concrètement, la première publication de référence sur ce sujet n'est publiée qu'en 1976, à l'occasion de la cinquième édition du FEST (Le Festival International du Film de Belgrade). Il s'agit des actes de colloque intitulé *La Femme au cinéma : les meilleurs films du monde* [*Žena na filmu : najbolji filmovi sveta*]¹¹, traitant, comme l'indique leur titre, la problématique des représentations cinématographiques des femmes. Quelques années plus tard, en 1979, paraît un texte particulièrement intéressant pour l'orientation thématique et méthodologique de notre étude. Il s'agit d'un article du critique de cinéma, Vojin Vitezica, dans lequel l'auteur problématise justement la place des personnages féminins dans le cinéma yougoslave et exprime plusieurs idées novatrices, bien en avance par rapport à son époque. Plus précisément, il constate que les films réalisés dans la production nationale reflètent une vision masculine et traditionnelle du monde, qu'ils abordent les sujets « typiquement masculins » et n'accordent aux femmes que des rôles schématiques et stéréotypés, typiques de la société patriarcale : ceux de mère, jeune fille ou jeune épouse. Sur la base de ce constat, ce critique tentera d'ouvrir de nouveaux horizons dans le cinéma yougoslave en suggérant aux réalisateurs d'intégrer « le point de vue féminin », ce qui pourrait se faire, selon lui, d'une façon simple et logique : en abordant des sujets plus

¹⁰ Citons à titre d'exemple Petar Krelja, « Opake žene jugoslavenskog filma » [Les femmes méchantes du cinéma yougoslave], in Fedor, Hanžeković, Stevo Ostojić (éd.), *Knjiga o filmu : « Filmska kultura »* [Le livre sur le film : „Culture cinématographique“], 1957-1977 : izbor tekstova, Zagreb : Spektar, 1979, p. 409-416.

¹¹ *Žena na filmu : najbolji filmovi sveta* [La femme au cinéma : les meilleurs films du monde], Medjunarodni filmski festival FEST / The international film festival, Beograd, 6-14. februar 1976, Beograd : Studio structure ; BIGZ, 1976.

féminins, comme par exemple les thèmes de l'amour¹². En lisant cet article rédigé donc à la fin des années 1970, on a l'impression que Vojin Vitezica était en contact étroit avec la pensée théorique et la critique féministe du cinéma de l'époque, même si nous ne disposons pas de preuve écrite pour confirmer cette impression. L'*ouverture* proposée par ce critique aurait dû au moins susciter les débats, mais ses idées sont, semble-t-il, restées isolées. En tout cas, dans la décennie qui a suivi, les critiques et les chercheurs n'ont abordé la problématique des représentations cinématographique des femmes que sporadiquement, et il a fallu attendre les années 1990 pour qu'elle devienne un des thèmes de prédilection des chercheurs.

Il est par ailleurs fort probable que la raison de ce regain d'intérêt pour cette problématique soit étroitement liée à l'actualité politique de l'époque, et ceci d'autant plus que la question féminine a été observé en particulier dans le contexte de la crise yougoslave aggravée par la disparition du pays commun et par la guerre civile. D'ailleurs, le fait que la plupart de ces études – parmi lesquelles se trouvent également quelques-unes faites par des auteurs étrangers (ce qui nous donnera la possibilité d'avoir aussi à notre disposition un regard *extérieur* sur ce sujet) – mettaient l'accent sur des thèmes traitant des femmes comme objets de violence, ou comme paradigmes de l'altérité, confirme d'une certaine manière notre propos. C'est surtout perceptible, par exemple, dans les travaux de Dina Iordanova, Nevena Daković, Svetlana Slapšak, Kevin Moss, Greg De Cuir, auxquels se référeront logiquement nos analyses sur ces thèmes. Cet intérêt pour le cinéma serbe se maintiendra au début du XXI^e siècle, mais – mis à part des articles dans les revues et ouvrages collectifs (sociologiques, anthropologiques ou ceux relevant des études de genre et de cinéma) – les travaux plus systématiques consacrés au thème de notre recherche resteront minoritaires. Toutefois, la dynamique de publication s'intensifiera quelque peu au cours de cette dernière décennie avec les activités des chercheurs dans le domaine d'anthropologie du cinéma que nous venons d'évoquer. Enfin, nous tenons à signaler encore deux études de référence : l'ouvrage de Maja Bogojević, *Cinematic gaze, gender and nation in Yugoslav film : 1945-1991*¹³, et la thèse de doctorat en Études de genre comparatives de Nebojša Jovanović, *Gender and Sexuality in the Classical Yugoslav Cinema, 1947–1962*¹⁴. En fait, ces deux études méritent que nous leur

¹² Vojin Vitezica, « Žena iz našeg ugla » [La femme (observée) de notre point de vue], *Filmograf*, n° 11, 1979, p. 65.

¹³ Maja Bogojević, *Cinematic gaze, gender and nation in Yugoslav film : 1945-1991* [Le regard cinématographique, le genre et la nation dans le cinéma yougoslave], Podgorica : Univerzitet Donja Gorica, Fakultet umjetnosti, 2013.

¹⁴ Nebojša Jovanović, *Gender and Sexuality in the Classical Yugoslav Cinema 1947–1962* [Le genre et la sexualité dans le cinéma classique yougoslave], thèse de doctorat en études de genre, Budapest : Central European University, 2014.

réservons une place à part, et cela pour deux raisons essentielles : d'abord, parce que leurs auteurs ont relevé un défi semblable à celui auquel nous nous confronterons, c'est-à-dire écrire dans une langue étrangère sur un sujet « familier » relevant du domaine de sa propre culture ; ensuite, parce que nous essayerons d'établir une sorte de dialogue interne avec ces deux auteurs dont les travaux traitent des représentations cinématographiques des femmes dans le même contexte socioculturel et historique que celui dans lequel se situe l'objet de notre analyse.

3. L'ÉLABORATION D'UNE MÉTHODOLOGIE : ENTRE « LA LECTURE TEXTUELLE » ET « L'AUTO-ETHNOGRAPHIE »

En parallèle avec la constitution et l'étude du corpus de textes de référence sur lequel s'appuiera notre analyse, nous développerons également la réflexion sur notre propre approche méthodologique et sur son élaboration. Mais d'ores et déjà nous avons une idée plus ou moins précise sur les grandes lignes de cette approche. À quoi donc cette réflexion devrait-elle aboutir ? Ou, plus précisément encore : en quoi consistera la méthodologie sur laquelle reposera cette thèse ? Disons-le d'emblée : comme son titre l'indique, notre thèse est une *étude anthropologique*, ce qui suppose une approche qui n'a pas pour but d'examiner les aspects esthétiques des films, même si ces derniers feront parfois l'objet de notre analyse lorsque la démarche analytique l'exigera. En fait, comme chaque étude de ce type, la nôtre demande une approche qui lui soit adaptée et la mieux armée pour répondre à ses besoins, ce qui conditionnera nécessairement l'élaboration finale de notre méthodologie. C'est pourquoi d'ailleurs celle-ci sera conçue sur un principe éclectique et basée sur différentes approches anthropologiques d'analyse des films que nous tenterons d'entrecroiser ou d'appliquer conjointement. À vrai dire, toutes ces approches reposent sur les éléments plus ou moins similaires et se focalisent sur la « lecture textuelle » des films ou, plus précisément, sur l'interprétation de leurs thèmes qui relèvent du champ thématique de notre étude.

Le point de départ constituera, bien évidemment, *le visionnage du film* – une activité que nous considérons comme une forme de travail ethnographique – auquel s'ajouteront deux autres activités : *l'étude du contexte socioculturel* et *l'analyse ou l'ethnographie de la production et de la réception* de l'œuvre cinématographique donnée. Disons quelques mots sur chacune de ces activités. Lors des visionnages des films, nous allons focaliser l'attention non seulement sur les représentations des personnages féminins, sur leur apparence physique, leur comportement, etc., mais aussi sur les attitudes des autres protagonistes (masculins, transgenres) à l'égard des femmes et de tout ce qui relève du *féminin*, ainsi que sur leur

interaction mutuelle. Nous allons essayer également de déterminer, dans les films traités, les thèmes et les motifs en rapport avec le sujet étudié et les mettre ensuite en perspective avec une analyse des représentations populaires, du discours officiel sur la femme, et de son statut réel dans le contexte socioculturel donné. En ce qui concerne les ethnographies de la production et de la réception critique, nous allons prendre en compte tous les éléments qui pourraient se révéler importants pour l'analyse des représentations des femmes dans un film particulier. Et ceci d'autant plus que ces aspects de la recherche sont indissociables d'une analyse du contexte socioculturel plus large dans lequel le film est produit. À propos de l'analyse de la réception des films inclus dans le corpus qui sera traité, précisons aussi que nous allons principalement prendre en considération les études anthropologiques et sociologiques qui mettent en lumière les questions que nous problématiserons dans notre recherche.

Nous reviendrons plus tard sur les approches et les concepts qui serviront de base à l'élaboration de notre méthodologie ainsi que sur ses principaux points. Ici, dans la partie introductive de notre travail, il nous semble important de mettre l'accent en particulier sur ce que les anthropologues appellent l'*auto-ethnographie*¹⁵. De quoi il s'agit au juste ? Pour parler simplement, on pourrait dire que cette notion désigne la position du chercheur vis-à-vis du sujet de son étude. Dans le cas de l'auteure de cette étude, cet élément sera même la partie intégrante de sa méthodologie et représentera de surcroît un véritable défi à relever lorsqu'il s'agit de l'interprétation des films qui se rapportent à l'époque vécue (et partagée) par l'auteure, époque qui couvre à peu près les quinze dernières années du XX^e siècle. Mais pourquoi ce défi ? Nous sommes consciente que notre expérience personnelle et la connaissance intime du contexte socioculturel en question auront une influence inévitable sur notre propre lecture des films car ceux-ci, en tant qu'artefacts culturels faisant partie de notre vie quotidienne, possèdent la capacité d'agir même inconsciemment sur notre regard de chercheuse. Il nous faudrait donc savoir gérer cette influence et faire en sorte qu'elle devienne un atout, un avantage pour notre analyse, au lieu d'un piège¹⁶. En espérant pouvoir relever avec succès ce défi, nous espérons aussi faire d'une lecture textuelle des films analysés une

¹⁵ Voir : Slobodan Naumović, *Op. cit.*, 1013–1062 ; Paul Atkinson, « Rescuing autoethnography », *Journal of contemporary ethnography*, vol. 35, n°4, 2006, 400-440 ; Marilyn Strathern, « The limits of auto-anthropology », in Anthony Jackson (éd), *Anthropology at home*, London : Tavistock, 1987, p. 16-37.

¹⁶ Citons, à ce propos, un exemple lié au choix des films qui constituent notre corpus d'analyse, notamment ceux des années 1990. Lors de la première sélection, nous avons fait un test et opté pour les films qui ont tous marqué notre propre mémoire : ce critère, entièrement subjectif, se révélera finalement crédible, parce que notre choix correspondait à celui fait par un échantillon de personnes de notre génération qui ont partagé le même quotidien serbe de l'époque, ce que nous avons pu constater lors des entretiens réalisés avec ces personnes.

expérience ethnographique par excellence, basée, si l'on peut le dire, sur la méthode de *l'observation participante*.

Dans cette courte présentation de notre approche méthodologique, nous avons utilisé à plusieurs reprises les termes *ethnographie*, *ethnographique*, *auto-ethnographie*, ce qui nécessitent une précision. Pour éviter un possible malentendu, nous tenons à souligner que l'objet de notre étude ne relève pas de *l'ethnographie* au sens littéral du terme¹⁷. D'ailleurs, nous tenons à préciser que les films étudiés dans le cadre de notre recherche ne sont pas non plus *ethnographiques* à proprement parler. Il s'agit en réalité d'une tout autre chose : dans l'élaboration de notre approche nous partons en fait d'une idée d'Émilie de Brigard selon laquelle tous les films peuvent être considérés comme *ethnographiques*, en raison de leur contenu, de leur forme, ou des deux¹⁸, ce qui fait qu'ils fonctionnent comme révélateurs des modèles culturels. Bien entendu, cette tendance à traiter toutes les œuvres cinématographiques comme « matériel ethnographique » n'a pas en aucun cas pour but de mettre en question, et encore moins de nier, leur caractère artistique ou leurs valeurs esthétiques. Il s'agit essentiellement d'une démarche visant à ouvrir une possibilité d'employer une approche anthropologique particulière dans l'analyse des films de fiction en tant que forme de représentation socioculturelle de la condition humaine.

4. AUTRES REMARQUES RELEVANT DE LA MÉTHODOLOGIE

Afin de faciliter la compréhension de l'approche choisie, il nous semble nécessaire de donner, dans cette introduction, encore quelques précisions et remarques relevant d'une façon directe ou indirecte de notre méthodologie. La première concerne *la période de référence*, le choix de cette période et les facteurs qui l'ont déterminé. Comme nous le verrons dans l'aperçu de l'histoire du cinéma serbe, l'évolution historique de ce cinéma et même ses traits identitaires sont – comme c'est d'ailleurs le cas avec les cinématographies d'autres

¹⁷ Traditionnellement, le terme « ethnographie » a été employé pour désigner « la collecte des matériaux que l'ethnologie analysait ». Aujourd'hui, d'après le *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie*, par la notion de *méthode ethnographique* « on vise l'ensemble des méthodes empiriques – ou des recettes – grâce auxquelles, en situation d'enquête, l'ethnologue établit entre son terrain et lui la relation scientifiquement la plus rentable ». De cette manière, l'ethnographie intervient dans la première étape du travail anthropologique, mais il est important de noter qu'il ne s'agit pas d'une méthode uniforme et figée, strictement codifiée et que « la spécificité de l'investigation ethnographique doit être cherchée dans le dispositif de l'enquête, qui donne son originalité à ce qu'il est convenu d'appeler aujourd'hui 'l'approche anthropologique' des phénomènes sociaux et culturels ». Michel Izard, « Méthode ethnographique », in *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie*, Pierre Bonte, Michel Izard (éd.), 3^e éd., Paris : PUF, 2008. p. 470.

¹⁸ Emilie de Brigard, « Historique du film ethnographique », in Claudine De France (éd.), *Pour une anthropologie visuelle : recueil d'articles*, Paris ; La Haye : Mouton ; École des hautes études en sciences sociales, 1979. p. 21.

républiques ex-yougoslaves – étroitement liés à l’histoire du pays, alors que le cinéma lui-même est fortement influencé par des événements historiques et des facteurs socioculturels et politiques. Pour déterminer la période de référence de notre étude (1947-2000), nous avons évidemment tenu compte de ces facteurs importants. Le choix de l’année 1947 comme point de départ nous semble évident : cette année-là s’achèvent les tournages des premiers longs métrages de fiction de l’après-guerre qui marquent le début de la production cinématographique moderne en Serbie et Yougoslavie. Quant au choix du point final – l’année 2000, il s’est, lui aussi, en quelque sorte imposé de soi : l’an 2000 ne marque pas seulement la fin d’un siècle mais aussi l’achèvement de toute une époque en Serbie. C’est une année charnière pour la société serbe car elle incarne la chute du régime de Slobodan Milošević et le début de la démocratisation, après une décennie mouvementée et dramatique, marquée par la disparition de la RFSY, les guerres civiles, la grave crise économique, l’isolation du pays et le bombardement effectué par l’OTAN en 1999. En choisissant l’an 2000, et non une autre année – par exemple, 1991 qui symbolise la fin de l’état commun yougoslave – nous avons voulu démontrer que, pendant toute une décennie, en dépit de tous ces événements dramatiques et de la disparition de l’industrie cinématographique yougoslave, le cinéma serbe n’a pas cessé d’exister. Bien au contraire, il a continué à se développer et à cultiver de nouvelles expressions, une preuve de plus qu’il s’agit bien d’un cinéma national possédant une identité propre. Une autre raison, qui nous semble plus significative encore pour le thème de notre recherche, nous a également poussée à opérer ce choix : en effet, comme nous allons le voir plus tard, les changements les plus importants, aussi bien dans le statut social de la femme serbe que dans sa représentation dans le cinéma et dans les médias, se sont produits justement durant cette période de référence.

La deuxième remarque porte sur *le corpus des œuvres filmiques* sur lequel nous allons appuyer notre analyse ou, plus exactement, sur le choix de films que nous allons examiner et qui s’est opéré principalement en fonction de leur pertinence pour notre sujet de recherche. En effet, plusieurs critères pertinents nous ont conduite à opter pour la sélection des films inclus dans notre corpus. 1) Nous avons choisi des œuvres filmiques qui, selon nous, offrent la meilleure possibilité de démontrer la pluralité des points de vue sur la femme, sa place et son statut dans la société serbe et yougoslave. 2) Nous avons également tenu compte d’un critère formel, mais important : les films sélectionnés devaient couvrir entièrement la période de référence et être représentatifs, dans la mesure du possible, non seulement des différentes étapes de l’évolution du cinéma serbe, mais aussi des genres majeurs qui dominaient dans ce

cinéma au cours de la période étudiée. Ainsi, nous avons pris le soin d'inclure dans notre corpus des œuvres représentatives du *film de guerre*, du *film intimiste*, de la *comédie musicale et romantique* aussi bien que ceux de la *Vague noire*. Quant aux *films historiques*, ils sont plus rares dans notre sélection pour une raison simple : les rôles féminins sont, dans la plupart de cas, secondaires et fréquemment inspirés d'œuvres littéraires¹⁹. Nous tenons à préciser aussi que les thrillers et les films de science-fiction sont des genres quasiment inexistantes dans le cinéma serbe jusqu'aux années 2000, mais il est intéressant de remarquer que dans les quelques *films d'horreur* (rares, et pourtant cultes) que nous avons sélectionnés, les personnages féminins se trouvent au centre de l'intrigue²⁰. 3) Enfin, nous avons tenté de sélectionner une quantité optimale de films destinés à notre analyse : le nombre de 38 films nous paraît, en effet, ni trop grand ni trop restreint, mais juste suffisant pour assurer une argumentation solide et une crédibilité scientifique pour notre travail de recherche. Par ailleurs, il s'agit majoritairement des films réalisés par des cinéastes reconnus aux niveaux national et international auxquels nous avons joint, selon les critères exposés ci-dessus, quelques-uns moins connus auprès du large public, mais considérés par les spécialistes comme importants pour l'histoire cinématographique serbe²¹.

La troisième remarque concerne la *question de la réception*, auprès du grand public, des œuvres filmiques qui composent notre corpus. Plus précisément, nous avons pensé au départ appuyer notre analyse également sur les données qui se rapportent à l'audience de ces films : une telle démarche aurait été sans doute stimulante et féconde mais – après un travail de vérification – nous nous sommes vus obligée de renoncer à ce critère faute de fiabilité de ces données. En effet, même si un suivi d'audience fut mené par l'Institut du film de Belgrade, et publié annuellement (entre 1969 et 2004) dans la publication *Kinematografija u (SR) Srbiji. Godišnjak*, les différents facteurs externes – notamment la censure de la Vague noire, la présence accrue des longs métrages à la télévision, le déclin évident de la distribution des films dans les salles de cinéma durant les années 1990 et, finalement, la croissance du

¹⁹ À cette raison on peut ajouter une autre : en fait, il y a relativement peu de films serbes traitant des époques et des thèmes de l'histoire antérieure de la Seconde Guerre mondiale. C'est un fait qui a inspiré à l'historien et dramaturge Aleksandar Novaković ce commentaire ironique : « Si quelqu'un voulait analyser les (re)présentations de l'histoire serbe dans le cinéma national, il serait obligé de constater qu'hormis la lutte pour la libération nationale, les autres périodes de notre histoire, longue de presque 1500 ans, n'existent pas. » « Polomljena koplja. Usporedna analiza filmova *Čudo Djordja Kadijevića* i *Banović Strahinja* Vatroslava Mimice », [Les épées brisées. Une analyse comparée des films *Miracle* de Djordje Kadijević et *Banović Strahinja* de Vatroslav Mimica], in Ognjanović Dejan, Ivan Velisavljević (éd.), *Novi kadrovi. Skrajnute vrednosti srpskog filma*, [Nouveaux cadrages. Les valeurs marginalisées du cinéma serbe], Beograd : Clio, 2008, p. 213.

²⁰ *Papillon* [Leptirica, 1973] et *Un lieu saint* [Sveto mesto, 1990] de Djordje Kadijević.

²¹ La liste exhaustive des œuvres analysées ainsi que leurs notices (synopsis et autres informations sur les films) sont présentées dans l'annexe n° 1.

piratage²² – nous ont fait comprendre qu’il valait mieux ne pas prendre ce risque : car il est évident que non seulement les données disponibles sont insuffisantes pour donner une idée précise de la réception réelle des films en Serbie durant la période de référence, mais qu’elles peuvent aussi induire en erreur et, par conséquent, compromettre d’autres résultats de l’analyse.

Un autre détail relevant de notre méthodologie mérite d’être souligné : il se rapporte à l’examen spécifique que nous avons envisagé de réaliser avant d’abandonner cette idée au cours de l’élaboration de notre approche méthodologique. En effet, au départ nous avons eu l’intention d’évaluer *le degré de présence des personnages féminins* dans les films étudiés, qu’il s’agisse des personnages principaux ou de ceux qui occupent les rôles secondaires (ou mineurs). Cette intention nous paraissait légitime car il s’agit d’un élément indicatif pouvant contribuer aux analyses des représentations. Pour réaliser un tel examen, nous avons envisagé de nous appuyer éventuellement sur le *Test de Bechdel*²³ comme outil d’analyse. Ce test sert, rappelons-le, à mesurer la présence visuelle des femmes dans un film et à déterminer si une œuvre est centrée sur des figures masculines ou féminines. Mais nous nous sommes vite rendu compte que ce genre d’outils, avec ses critères particuliers, a certaines limites, et les résultats qu’ils offrent nous paraissent plutôt réducteurs.²⁴ C’est en tout cas la raison pour laquelle nous avons décidé d’abandonner l’idée de recourir à ce test, persuadée qu’il est peu adapté à une analyse anthropologique des films de fiction que nous allons mener.

5. PRÉCISIONS SUR LA NOTION LE CINÉMA SERBE ET SUR « L’ARCHITECTURE INTERNE » DE L’ÉTUDE

Avant d’entrer dans le vif du sujet et d’aborder la première partie de notre recherche, il nous semble utile de donner encore deux précisions. La première concerne la notion de *cinéma serbe* qui figure dans le titre de cette thèse et qui peut être aussi mise en relation avec la question de la méthodologie. Comme le remarquera le lecteur plus tard, nous emploierons

²² Suite à l’embargo imposé à la Serbie au début des années 1990 par la communauté internationale – une mesure qui a placé le pays dans un isolement quasi total non seulement sur le plan économique mais aussi culturel – le niveau du piratage audiovisuel en Serbie était très élevé durant la dernière décennie du XX^e siècle : il était en réalité un des moyens de lutter contre cet isolement imposé.

²³ Ce test repose sur les trois critères : (1) il doit y avoir au moins deux femmes nommées (nom/prénom) dans l’œuvre qui (2) parlent ensemble, et (3) qui parlent de quelque chose qui est sans rapport avec un homme. Voir : <http://bechdeltest.com/>

²⁴ Cette méthode nous semble plus pertinente pour l’analyse du statut des femmes dans l’industrie cinématographique que dans l’analyse de ses représentations cinématographiques. Car, dans certains cas, une seule héroïne pourrait nous dire bien plus qu’une pléthore de personnages insignifiants : en effet, elle peut, par la complexité et la richesse de son caractère, se révéler par exemple une véritable mine de renseignements et nous dévoiler plusieurs aspects des représentations culturelles des femmes.

aussi, lors de notre analyse, le terme de *cinéma yougoslave*, ce qui pourrait lui paraître bizarre et même confus dans une thèse portant sur le cinéma serbe. Afin d'éviter cette confusion sur le plan terminologique, nous tenons à préciser dès le départ que nous ne mettons pas en question l'identité yougoslave d'une grande partie des films constituant notre corpus, au contraire : nous avons certes opté pour l'utilisation de la notion de *cinéma serbe*, mais sans négliger ni nier leur appartenance simultanée à deux cinémas, surtout lorsqu'il s'agit des œuvres qui présentent des références culturelles communes à plusieurs générations grandies dans le pays commun. C'est d'ailleurs à cause de cette double appartenance que nous avons envisagé, dans un premier temps, de choisir comme cadre de notre recherche *le cinéma yougoslave* en englobant également les films réalisés dans les productions cinématographiques croates, slovènes ou bosniennes, par exemple. Mais, après une longue réflexion, nous avons écarté cette idée, et cela pour deux raisons principales : d'abord, l'histoire du cinéma yougoslave ne couvre pas notre période de référence parce qu'il a disparu – en tant qu'entité culturelle et artistique à l'identité profilée – au début des années 1990, avec le pays qui lui a donné son nom ; ensuite, englober les films appartenant à plusieurs productions nationales aurait alourdi considérablement notre tâche qui aurait exigé alors des efforts dépassant largement ceux que demande une thèse de doctorat. Quoi qu'il en soit, le débat sur l'identité nationale d'un cinéma, en l'occurrence serbe, reste une question complexe, raison pour laquelle nous avons essayé d'établir quelques critères qui nous ont guidée lors de la sélection des films et de la constitution de notre corpus. Nous aborderons cette problématique dans la partie de notre étude qui sera consacrée aux questions qui se rapportent à la notion du cinéma national et à l'histoire du cinéma serbe et yougoslave.

La seconde précision concerne « l'architecture interne » de notre étude, plus exactement sa brève présentation, qui devrait, nous l'espérons, rendre sa lecture plus aisée. Afin de créer les conditions pour une meilleure compréhension de notre démarche analytique et ses résultats, nous allons tenter de dessiner, dans les trois premières parties, un cadre permettant une triple contextualisation : historique, théorique et méthodologique. Pour parler plus concrètement, les deux premières parties devraient nous permettre de bien situer le sujet de la recherche dans ses contextes historiques précis : nous donnerons d'abord un aperçu historique de l'évolution du statut de la femme et de la question féminine en Serbie et Yougoslavie au XX^e siècle, qui sera suivi par un bref historique du cinéma serbe et yougoslave dessinant les grandes lignes de son cheminement jusqu'au début du XXI^e siècle. La troisième partie, quant à elle, aura pour but de fournir un large cadre théorique permettant

l'élaboration de l'approche méthodologique qui sera ensuite utilisée tout au long de la partie suivante.

Cette dernière, quatrième partie sera, en réalité, la partie centrale et la plus importante de notre thèse : nous nous y appliquerons à faire une analyse diachronique des représentations des femmes dans le cinéma serbe. En combinant les différents outils analytiques et les approches méthodologiques décrits minutieusement dans la partie précédente, nous essaierons, précisément, de faire ressortir les thèmes, motifs, représentations et stéréotypes employés dans le traitement cinématographique des femmes durant plus d'un demi-siècle. Ce faisant, nous tenterons également d'établir, à partir d'une observation approfondie de toute une galerie de personnages très variés, une « typologie » des représentations du féminin dans le cinéma qui fait l'objet de notre étude. En mettant sous la loupe analytique ces différents « types féminins », nous espérons pouvoir répondre aux questions cruciales de cette recherche, celles que nous nous sommes posées au moment de l'entreprendre, et que l'on peut formuler ainsi : le cinéma serbe reflète-t-il les enjeux socioculturels autour de la notion du féminin, et si oui – comment ?

Première partie

**LA QUESTION FÉMININE
DANS LA SOCIÉTÉ SERBE ET YOUGOSLAVE
(1945-2000)**

I

LA QUESTION FÉMININE ET SON CONTEXTE HISTORIQUE ET SOCIOCULTUREL

« On ne naît pas femme. On le devient.¹ »

1. PREMIERS PAS VERS LA SPHÈRE PUBLIQUE

Le statut de la femme dans la société serbe au XX^e siècle dépendait largement des changements sociaux, politiques et idéologiques qui ont façonné les sphères privée et publique de la population entière. Une discontinuité historique, marquée par les modifications des frontières du pays, par les différentes influences culturelles², par la diversité religieuse³, ainsi que par les particularités des traditions locales⁴, a contribué au processus perpétuel de la construction et de la déconstruction des différents modèles de la féminité et du féminin⁵.

Jusqu'à la Seconde Guerre mondiale, le rôle de la femme dans la société et dans la culture serbes était principalement défini par un discours « traditionnel » et patriarcal, lui-même façonné par les coutumes et les croyances. Pendant une longue période de l'histoire, l'idéal féminin fut incarné par la mère-épouse au foyer, entourée des enfants. Dans la vie « réelle », cette femme ne possédait pas les droits civiques, ni les droits politiques ou économiques. Comme le remarque Jules Moch en 1953, elle ne votait, ni ne pouvait exercer certains métiers, mais demeurait la subordonnée de son mari qui jouissait seul de la puissance

¹ Simone de Beauvoir, *Le Deuxième sexe*, t. II, Paris : Gallimard, 1950, p. 11.

² En particulier celles provenant de l'Empire austro-hongrois et de l'Empire ottoman.

³ Cet espace géographique se caractérise, sur le plan confessionnel, par la présence de quatre religions : orthodoxe, catholique, juive et musulmane.

⁴ Y compris par les différentes formes de l'organisation sociale et familiale.

⁵ Marko Popović, Miroslav Timotijević, et Milan Ristović, *Istorija privatnog života u Srba : od srednjeg veka do modernog doba* [L'Histoire de la vie privée chez les Serbes : du Moyen Age à l'époque moderne], Beograd : Clio, 2011.

paternelle⁶. Pour les femmes le facteur de différenciation principal était plutôt d'origine économique et sociale, comme par exemple les différences entre les milieux ruraux et urbains ou le niveau de l'éducation⁷. Certains auteurs yougoslaves de l'époque d'entre-deux-guerres ont estimé, tout en adoptant une approche critique par ailleurs atypique à l'égard de la société de cette époque, que les représentations sociales des rôles et des relations de genre changeaient très lentement. Ainsi, par exemple, dans son œuvre capitale, *Karakterologija Jugoslovena* [La Caractérologie des Yougoslaves], le philosophe et ethno-psychologue yougoslave Vladimir Dvorniković a minutieusement décrit la position soumise de la femme dans la société yougoslave tout en dénonçant son rôle dans la reproduction de l'ordre patriarcal et dans la maintenance de « l'androcratie »⁸.

Jusqu'à 1945 les droits civiques de la femme ont été réglés par le Code civil serbe de 1844 [Srpski građanski zakonik], notamment par des articles 109 et 110, qui définissaient les relations au sein de la famille. Selon ces articles, la femme devait se soumettre à l'autorité du père ou du mari, ou tout simplement – du « pater familias ». Ses principaux devoirs devaient être l'éducation des enfants et les activités ménagères au sein du foyer familial. L'article 920 du même Code définissait la femme mariée comme une sorte d'*éternelle mineure* : en se mariant, elle ne pouvait pas travailler, toucher son propre salaire et gérer ses biens sans l'autorisation de son mari. Les conjoints, ayant une relation assez asymétrique, occupaient ainsi des sphères différentes de la vie sociale⁹, et c'est l'homme – en tant que chef de la famille et son unique représentant dans la sphère publique – qui était le seul à avoir tous les droits civiques. La division sociale, issue de la polarisation des sphères féminine/privée et masculine/publique¹⁰, était, par ce Code, durablement incorporée dans la matrice patriarcale de la société serbe. La seule possibilité qui se présentait à une femme de sortir de cette sphère privée était l'engagement humanitaire, tandis que toute autre pénétration dans la sphère publique a été plutôt désignée comme mauvaise pour sa réputation.

⁶ Jules Moch, *Yougoslavie, terre d'expérience*, Monaco : Édition du rocher, 1953, p. 110.

⁷ Il faut tenir compte du fait qu'au début du XX^e siècle plus de 80 % de population serbe était rurale.

⁸ Vladimir Dvorniković, « Nagonska priroda – Seksualnost Jugoslovena », in Vladimir Dvorniković, *Karakterologija Jugoslovena* [Nature charnelle – la sexualité des Yougoslaves, in La Caractérologie des Yougoslaves], Beograd : Kosmos, 1939, p. 344.

⁹ Comme le remarque Miroslav Timotijević, le mari joue le rôle du père, non seulement à ses enfants mais également à son épouse, car, selon les mœurs, on la traite et on continue à l'éduquer de la même manière comme un enfant. Miroslav Timotijević, « Suprug » [Époux], in *Istorija privatnog života...*, *Op. cit.*, p. 288-289.

¹⁰ Cette polarisation des mondes masculin et féminin est basée davantage sur les idées reçues de différence substantielle entre l'homme et la femme et de leurs particularités distinctes – physiologiques, en même temps que les psychologiques et intellectuelles.

Au fur et à mesure la situation changeait, et la question de la femme devenait de plus en plus d'actualité. Les premiers emplois dans la fonction publique, accessibles aux femmes, furent ceux des institutrices¹¹. Avec le temps, l'activité de la femme s'élargit progressivement à d'autres domaines comme, par exemple, les différents services de proximité et d'administration¹². La propagation des idées et des valeurs féministes, devient plus évidente au début du XX^e siècle et surtout pendant et après la Grande Guerre¹³. Dès 1906 est créée l'*Union nationale des femmes serbes* [Srpski narodni ženski savez] qui est transformée en 1919 en l'*Union nationale des femmes du Royaume des Serbes, Croates et Slovènes* [Narodni ženski savez Kraljevine SHS] qui défendait l'émancipation de la femme et l'acquisition des droits civiques et politiques¹⁴. Cette Union rassemblait quelques centaines d'organisations féminines du pays entier, et faisait également partie d'organisations féministes internationales, notamment de l'*Alliance internationale pour le suffrage des femmes*¹⁵. Durant l'entre-deux-guerres, le taux d'emploi des femmes, aussi bien que le taux des femmes diplômées des universités a augmenté considérablement. L'historien Miroslav Timotijević rappelle un fait intéressant, inattendu, à savoir que les universités yougoslaves en 1930 employaient deux fois plus des femmes enseignantes que les universités françaises¹⁶.

2. VERS UNE ÉGALITÉ DE DROITS

Même si le droit de vote pour les femmes a été « prévu » par l'article 70 de la Constitution du royaume de Yougoslavie de 1921 – *La Constitution de Vidovdan*¹⁷, cette question n'a pas été réglée par la loi jusqu'à la fin de la Seconde Guerre mondiale et la création de la Yougoslavie communiste. En effet, « le sort de la femme yougoslave », pour

¹¹ En 1863 les instituteurs et les institutrices ont obtenu le même statut en Serbie.

¹² Milan Ristović, « Dug put ka promeni rodni odnosa » [Un long chemin vers le changement des relations du genre], in *Istorija privatnog života...*, *Op. cit.*, p. 425-427.

¹³ Durant la Grande guerre de nombreuses femmes se sont engagées en tant qu'infirmières mais aussi, certes dans une moindre mesure, comme combattantes sur le champ de bataille. En outre, après le départ des hommes au front, les femmes ont été obligées de les remplacer à l'arrière, et comme la Serbie a perdu 37% des soldats mobilisés, ou plus d'un tiers de l'armée, les emplois désertés par les hommes ont été souvent repris par les femmes.

¹⁴ Milan Ristović, « Dug put ka promeni rodni odnosa »..., *Op. cit.*, p. 421-431.

¹⁵ Cette organisation est fondée en 1904 à Berlin.

¹⁶ Selon ce même historien, le pourcentage des étudiantes à l'Université de Belgrade dans les années 1930 était de 22%. Par ailleurs, les filles ont majoritairement fait des études en sciences sociales ou en médecine afin de pouvoir exercer les professions d'enseignante ou de médecin. Milan Ristović, *Op. cit.*, p. 427-428.

¹⁷ « Le droit de vote appartient à tout citoyen de naissance ou naturalisé ayant vingt et un ans révolus. Les officiers de l'armée active ou en disponibilité, ainsi que les sous-officiers et les soldats sous les drapeaux, ne peuvent ni exercer leurs droits d'électeurs ni être éligibles. La loi statuera sur le suffrage des femmes. », Constitution du royaume de Yougoslavie de 1921 – *La Constitution de Vidovdan* : <http://mjp.univ-perp.fr/constit/you1931.htm#2>.

reprendre les mots du Jules Moch¹⁸, a été profondément modifié pendant la guerre de libération (1941-1945) durant laquelle plus de 100 000 femmes ont combattu dans l'armée de libération nationale¹⁹. [Figure 1, p. 47.] L'événement majeur, décisif pour le nouveau statut de la femme, fut sans conteste la formation, en 1942, du *Front antifasciste des femmes de Yougoslavie* [Antifašistički front žena, abrégé. AFŽ] qui réussit à rassembler, en quelques années, presque deux millions de femmes. Le rôle « fondamental », a été confirmé également par la chercheuse Chiara Bonfiglioli, en particulier « pour la mobilisation partisane et le travail de reconstruction et de l'alphabétisation »²⁰. Ce nouveau statut de la femme, acquis avant tout par les femmes elles-mêmes dans les conditions difficiles de la guerre, fut déjà annoncé et mis en exergue lors de la première conférence du AFŽ (1942), par Josip Broz Tito, le futur président de la République fédérale populaire de Yougoslavie (RFPY)²¹ :

Les peuples yougoslaves sont honorés d'avoir eu de telles filles. Nos femmes ne se sont pas engagées dans cette lutte fortuitement, inconsciemment : elles l'ont fait avec la pleine conscience des événements historiques auxquelles elles prenaient part, et avec la certitude que la lutte pour la libération de nos peuples était aussi la lutte pour un avenir meilleur des femmes elles-mêmes²².

Les changements importants dans le statut de la femme sur les plans officiel et législatif sont d'ailleurs intervenus immédiatement après la fin de la Seconde Guerre mondiale, plus précisément avec la mise en place, en 1946, de la Constitution de FNRJ (RFPY). En effet, cet acte législatif suprême de la nouvelle Yougoslavie a garanti à la femme, dans tous les domaines, des droits égaux à ceux de l'homme tout en assurant une protection spéciale des intérêts de la femme-mère et de l'enfant :

La nouvelle Constitution reconnaît l'égalité absolue des sexes. [...] Le mariage est désormais strictement laïque, la puissance paternelle partagée. Un congé de maternité de 90 jours à plein salaire est accordé à toute future mère ayant travaillé 6 mois sans interruption, ou 18 mois durant les deux dernières années. La mère allaitante jouit de conditions de travail spéciales²³.

Il est important de rappeler ici que cette période de l'immédiat après-guerre se caractérise par une proximité politique très étroite du pays avec l'Union soviétique qui était

¹⁸ Jules Moch, *Op. cit.*, p. 110.

¹⁹ 25 000 des femmes ont été tuées et 40 000 blessées. Vera Gudac Dodić, *Žena u socijalizmu : položaj žene u Srbiji u drugoj polovini 20. veka*, [La femme et le socialisme : le statut de la femme en Serbie dans la deuxième moitié du XX^e siècle], Beograd : INIS, 2006, p. 11.

²⁰ Chiara Bonfiglioli, « 'Bourgeoises' puis 'traîtres à la nation' : Dissidences féministes vis-à-vis du pouvoir étatique, avant et après la partition de la Fédération yougoslave », *Tumultes*, vol. 32-33, n° 1, 2009, p. 170.

²¹ République fédérale populaire de Yougoslavie (RFPY) [Federativna narodna republika Jugoslavija (FNRJ)], proclamée en 1946.

²² Cité d'après Jules Moch, *Op. cit.*, p. 110-111.

²³ *Ibid.*, p. 111.

perçue et officiellement proclamée comme un modèle à suivre. L'influence soviétique était visible dans tous les domaines de la vie de la RFPY, y compris dans la perception et la représentation du rôle de la femme dans la société car « le corps féminin fut, de façon très semblable au corps féminin soviétique, le signe visuel du nouvel ordre social dans la culture de masse »²⁴. Le changement radical dans des rapports entre les deux pays communistes, qui se produira après la rupture entre Tito et Staline en 1948, aura des conséquences importantes non seulement dans le domaine politique mais aussi sur la question de la femme. Il s'agit en tout cas d'un événement historique décisif pour l'avenir de la Yougoslavie communiste et pour son modèle de socialisme et de société, mais qui fut marqué par une forte ambiguïté. Le conflit avec le maître incontesté de l'URSS et du bloc communiste entier, et l'excommunication de la Yougoslavie de ce bloc, ont mené, d'un côté, vers la libéralisation du système yougoslave en ouvrant de nouvelles perspectives de développement mais, de l'autre côté, ont provoqué des vives tensions au sein de la société yougoslave, tensions suscitées par les purges entreprises par le régime titiste contre ceux qui sont restés fidèles à Staline.

Sur le conflit entre les deux dirigeants communistes, ainsi que sur les persécutions que Tito a menées contre ses adversaires politiques ou jugés comme tels, nous possédons aujourd'hui une documentation abondante²⁵. Mais il nous semble opportun de citer ici surtout la chercheuse Chiara Bonfiglioli – plus particulièrement son article déjà évoqué : « 'Bourgeoises' puis 'traîtres à la nation'... » – parce qu'il jette la lumière, entre autres, sur le sort des femmes dans ces temps troubles. En précisant que pendant presque une décennie, jusqu'à la moitié des années 1950, en Yougoslavie se déchaîna « une grande persécution antistalinienne aux méthodes staliniennes »²⁶, l'auteure rappelle que des milliers de personnes, accusées d'être des « kominformistes »²⁷, ont été incarcérées par les services secrets yougoslaves²⁸. Ces « ennemis du peuple »²⁹ systématiquement envoyés dans le camp de prisonniers politiques sur Goli Otok, c'est-à-dire « l'île nue », une île déserte de l'Adriatique, y

²⁴ Svetlana Slapšak, « The After-War War of Genders : Misogyny, Feminist Ghettoization, and the Discourse of Responsibility in Post-Yugoslav Societies », in Sanja Bahun-Radunović et Julie V. G. Rajan (éd.), *Violence and Gender in the Globalized World : The Intimate and the Extimate*, Ashgate, Londres, 2008, cité ici d'après : Chiara Bonfiglioli, *Op. cit.*, p. 171.

²⁵ Voir en particulier le volumineux ouvrage documentaire composé d'une série d'entretiens avec des ex-prisonniers de Goli otok, in Dragoslav Mihailović, *Goli otok (I-V)*, Beograd, différents éditeurs, 1990-2012.

²⁶ Chiara Bonfiglioli, *Op. cit.*, p. 172.

²⁷ « Ibeovci » : les partisans de l'Informbiro (Kominform).

²⁸ « UDBA », l'acronyme de *l'Administration de sécurité de l'État* [Uprava državne bezbednosti].

²⁹ Le terme employé par le régime de l'époque, pour désigner et disqualifier une personne perçue comme agissant contre les intérêts du pays.

étaient soumis aux travaux forcés, à des tortures, humiliations, privation de nourriture... Entre 1949 et 1956, plusieurs centaines d'internés sont morts à la suite de mauvais traitements, ou ils se sont suicidés³⁰. Parmi ces prisonniers politiques, figuraient aussi un nombre important de femmes qui ont été incarcérées d'abord sur Goli Otok, et ensuite sur l'île voisine de Sveti Grgur. Les traitements violents infligés à ces femmes ne différaient pas de ceux réservés aux hommes. Cependant, les détenues des « camps de rééducation », comme on appelait ces lieux de détention dans le discours officiel, n'étaient pas les seules à être persécutées et harcelées : comme le rappelle à juste titre Chiara Bonfiglioli, beaucoup d'autres femmes ont été aussi « chassées de leur travail et de leur maison, voire privée de denrées alimentaires, parce qu'elles étaient femme, sœur, ou mère d'un 'kominformiste' qu'elles avaient refusé de renier »³¹.

Malgré ces événements obscurs de l'histoire yougoslave, qui ont touché directement plusieurs milliers de personnes – autant les hommes que les femmes – un processus d'émancipation socioéconomique et culturelle de la population a été amorcé justement durant cette période. Comme dans les autres pays socialistes de l'Europe de l'Est, les femmes yougoslaves sont, après la Seconde Guerre mondiale, officiellement « sorties » de la sphère privée et « entrées » dans la sphère publique. La société socialiste, comme le remarque l'historienne Vera Gudac-Dodić, ne manquait pas de régulations et d'actes normatifs garantissant l'égalité des sexes³². La femme a ainsi obtenu – au moins formellement – le droit de vote, le droit à une éducation, le droit de travailler et de percevoir une rémunération égale à celle destinée à l'homme, ensuite le droit au divorce, au congé de maternité ainsi que le droit à l'interruption volontaire de grossesse (IVG). Mais, toutes les femmes n'ont pas pu profiter de ces droits acquis et des possibilités qu'ils ont offertes car les différences entre les milieux ruraux et urbains restaient marquantes.

Ce processus d'émancipation se reflète également dans des exemples mentionnés ci-dessous. Ainsi, durant des années qui ont suivi la fin de la guerre, les crèches, les jardins d'enfants et les cantines scolaires se sont multipliées, notamment dans les villes, afin

³⁰ Goli otok est resté, jusqu'à la mort de Tito en 1980, l'un des tabous majeurs. Les sujets qui se rapportent à ce goulag yougoslave apparaissent d'abord dans la littérature, dans des œuvres d'Antonije Isaković, Slobodan Selenić ou encore celles de Dragoslav Mihailović et Miroslav Popović, eux-mêmes victimes des purges titistes. Le livre de témoignage de ce dernier, *Udri bandu*, est traduit en français sous le titre *Les Vauriens de Tito* (Paris : Bourgois, 1991). Goli otok figure aussi comme thème de quelques œuvres cinématographiques dont certaines font partie de notre corpus des films, notamment *Papa est en voyage d'affaires* d'Emir Kusturica (1985).

³¹ Chiara Bonfiglioli, *Op. cit.*, p. 172.

³² Vera Gudac Dodić, *Op. cit.*, 2006, p. 45.

d'assurer aux femmes un meilleur accès à l'éducation et au marché du travail. De même, le nombre des femmes présentes dans les diverses assemblées fédérales et des républiques fédératives ainsi que dans les tribunaux ou encore dans les conseils ouvriers, les comités d'administration et d'autres institutions, a considérablement augmenté. Selon l'idéologie communiste, chaque individu, la femme aussi bien que l'homme, devait servir les intérêts communs pour atteindre un objectif collectif³³, et il était de plus en plus difficile de discerner la frontière entre les sphères privée et publique. Dans cette optique, même « la maternité socialisée devait être assumée collectivement »³⁴. Par conséquent, la femme était perpétuellement perçue comme la mère nourrice, ou la mère héroïne, toujours prête à se sacrifier pour ses enfants. Ainsi les représentations traditionnelles continuaient de coexister avec le discours officiel sur la femme³⁵ et entraient dans une relation dynamique avec tous les changements survenus au cours des années dans ce contexte socioculturel particulier.

L'historienne du féminisme serbe, Gordana Stojaković, affirme que le moment le plus difficile dans le processus de l'émancipation de la société yougoslave fut l'évolution de la pensée structurant les représentations culturelles de la femme et son statut au sein de la famille et de la société³⁶. Même s'il a été relativement bouleversé pendant la guerre, l'ordre patriarcal est resté en place, c'est-à-dire profondément ancré dans la société serbe et yougoslave. Dans le climat survenu après la rupture avec Staline en 1948, et à la suite de l'introduction du système d'autogestion³⁷ en 1950, l'engagement politique et social des femmes a commencé à reculer tandis que le Front antifasciste des femmes perdait progressivement son rôle. D'ailleurs, on a insisté sur l'idée que la condition des femmes n'était pas une question à part entière, et qu'on ne pouvait pas la séparer des problèmes

³³ Andja Srdić Srebro, « Les représentations de l'intime dans les films de la Vague noire yougoslave. Une étude de cas : Dušan Makavejev » in Puccini Géraldine (dir.), *L'intime de l'Antiquité à nos jours 2. Les écritures de l'intime*, coll. « Eidolon », n°130, Presses universitaires de Bordeaux, 2021, p. 243-244.

³⁴ Yvonne Knibiehler, *Histoire des mères et de la maternité en Occident*. 2^e éd., collection « Que sais-je ? », n° 3539, 2012, p. 93-96.

³⁵ Čarna Brković, « 'Šta drugi misle o meni ?' – Protivljenje feminizmu, menopauza i javnost u postsocijalističkom kontekstu » [‘Que pensent les autres de moi ?’ – Antiféminisme, ménopause et la sphère privée dans le contexte postsocialiste], *Genero*, n°14, 2010, p. 8-12.

³⁶ Gordana Stojaković, « Skica za portret : antifašistički front žena vojvodine 1942–1953 », [L'esquisse d'un portrait : Front antifasciste des femmes de Voïvodine], in Daško Milinović, Zoran Petakov (éd.), *Partizanke : žene u Narodnooslobodilačkoj borbi* [Les partisans : les femmes dans la Lutte de la libération nationale], Novi Sad, Cenzura, 2011, p. 17.

³⁷ Le système d'autogestion yougoslave, ou « le socialisme autogestionnaire », a été créé dans les années 1950 comme une sorte d'opposition à l'étatisation soviétique : chaque entreprise devait être dirigée par le conseil ouvrier, élu à bulletins secrets, qui à son tour élit le directeur. En réalité, cette « élection démocratique » restait une fiction, car l'élection des membres des conseils ouvriers reposait plutôt sur le critère de conformisme politique tandis que le vrai pouvoir se trouvait entre les mains du Parti. D'ailleurs, le concept d'autogestion a continué de se transformer jusqu'en 1965. Voir sur ce sujet : Joseph Krulic, *Histoire de la Yougoslavie, de 1945 à nos jours*, Bruxelles : Editions Complexe, 1993, p. 96-116.

économiques et sociaux liés à « la lutte des classes ». Pour cette raison toute idée de mouvement autonome de femmes était mal vue par le Parti et taxée de « bourgeoise »³⁸.

Parallèlement, la double charge que les femmes assumaient (tâches ménagères et responsabilités professionnelles) est devenue plus lourde, le financement public des crèches et des centres d'accueil préscolaire a considérablement diminué, tandis que les allocations familiales ont été augmentées³⁹. Il nous semble pertinent de paraphraser ici l'avis d'Yvonne Knibiehler stipulant que le travail salarié, étant organisé par des hommes, obligeait les femmes à entrer « dans le moule du 'travailleur' dans les définitions masculines de travail »⁴⁰. En outre, une salariée coûtait plus cher au budget du pays : le congé de maternité, le congé pour enfant malade, les allocations familiales, les conditions de travail spéciales pour les mères allaitantes... demandaient un effort financier supplémentaire. Par ailleurs, les mesures proposées par l'État, destinées à réduire la double charge de travail des femmes, n'apportaient pas toujours le succès souhaité : la nourriture monotone et les conditions sanitaires dans les cantines populaires et scolaires, et dans les crèches, ainsi que la qualité médiocre et les prix élevés des certains services ont suscité la méfiance des femmes à l'égard des changements innovants⁴¹. Tous ces facteurs ont favorisé le retour de la femme à la maison, car le discours patriarcal a été réactualisé : on considérait qu'il était plus rationnel sur le plan économique que la femme (l'épouse et la mère) reste au foyer et que cela était également dans l'intérêt de l'enfant⁴². De cette manière, la lutte pour l'émancipation féminine s'est sensiblement dégradée, et en 1953 le *Front antifasciste des femmes de Yougoslavie* a été dissolu. D'après le témoignage d'une de ses membres, l'une des raisons principales de cette dissolution fut « la difficulté d'accepter la femme en tant qu'égale de l'homme »⁴³. À la place de l'AFŽ est créée l'*Union des sociétés des femmes de Yougoslavie* [Savez ženskih društava Jugoslavije], remplacée ensuite, en 1961, par la *Conférence pour l'activité sociale des femmes de Yougoslavie* [Konferencija za društvenu aktivnost žena Jugoslavije].

³⁸ Chiara Bonfiglioli, *Op. cit.*, p. 171-173.

³⁹ Dans un premier temps, dans les premières années d'après-guerre, la question de l'éducation et de la prise en charge des enfants n'était pas considérée seulement comme une responsabilité individuelle mais aussi collective. Gordana Stojaković, *Op. cit.*, p. 34.

⁴⁰ Yvonne Knibiehler, *Op. cit.*, p. 106.

⁴¹ Marija Djorgović, Ana Panić et Una Popović, *Ženska strana : Muzej 25. maj, Beograd / Women's Corner : Museum 25th May, Belgrade : 15. 05. - 01. 08. 2010*, Beograd, 2010, p. 32-33.

⁴² Gordana Stojaković, *Op. cit.*, p. 34.

⁴³ *Ibid.*, p. 35.

3. LA QUESTION FÉMININE ENTRE LES SPHÈRES PRIVÉE ET PUBLIQUE

Plusieurs auteurs observent que les différences entre les sphères privée et publique en RFSY⁴⁴ (et dans d'autres pays communistes) ne se situaient pas seulement au niveau du genre mais également au niveau des relations politiques et économiques⁴⁵. Afin de mieux saisir les problèmes de la question féminine dans ce contexte, il est nécessaire de prendre en compte les expériences communes de la vie quotidienne – les expériences des femmes et mais aussi celles des hommes. En ce sens, les changements dans la structure du modèle de la famille traditionnelle serbe peuvent nous donner des informations importantes sur la répartition des rôles en son sein. Dans la famille traditionnelle et rurale, dont l'organisation était strictement hiérarchisée⁴⁶, quasiment tous les membres effectuaient des travaux durs⁴⁷. En dépit de l'égalité entre hommes et femmes devant la loi et « une pénétration permanente de l'influence 'urbaine' sur les conceptions et la manière de vivre en familles traditionnelles »⁴⁸, les mœurs changeaient très lentement, permettant ainsi la pérennité des certains aspects de l'organisation familiale traditionnelle.

Comme le niveau de vie augmentait progressivement à partir des années 1950, l'introduction du système d'autogestion, les gros crédits empruntés aux pays occidentaux, l'industrialisation et l'urbanisation du pays avaient de plus en plus d'incidence sur le profil démographique de la Serbie et de la Yougoslavie. Les changements socioéconomiques ont provoqué un grand mouvement migratoire – notamment vers les zones urbaines, tandis que l'ouverture des frontières rendait plus facile la migration vers les pays de l'Europe occidentale⁴⁹. Les années 1960 se caractérisent par une rapide modernisation du pays, et une

⁴⁴ La République fédérative socialiste de Yougoslavie [Socijalistička federativna republika Jugoslavija (SFRJ)] est le nom du pays employé à partir du 7 avril 1963 jusqu'à 1992.

⁴⁵ Čarna Brković, *Op. cit.*, p. 11.

⁴⁶ Dans la famille serbe, dit traditionnelle, la hiérarchie et la division des travaux selon l'âge et le sexe étaient strictement définies. D'ailleurs, la distinction des sexes était la caractéristique principale de l'éducation des enfants dans la famille patriarcale. Ainsi, par exemple, les filles ont été éduquées, dès leur bas âge, à reproduire le modèle existant : on apprenait à s'occuper des travaux ménagers et à respecter les « valeurs traditionnelles » et l'organisation familiale telle qu'elle était. Gordana Tripković, *Materinstvo*, [Maternité] Novi Sad : Matica srpska, 1997, p. 81. La hiérarchie entre les femmes elles-mêmes jouait aussi un rôle important dans la répartition du pouvoir au sein de la famille : le statut d'une femme changeait plusieurs fois durant les différentes étapes de sa vie et en fonction de ses rôles familiaux – fille, sœur, épouse, mère, grand-mère etc.

⁴⁷ Aleksandra Pavićević, « Moć žena u tradicionalnom društvu » [Le pouvoir féminin dans la société traditionnelle], *Glasnik Etnografskog instituta SANU*, XLVIII, 1999, p. 77.

⁴⁸ Vidosava Stojančević, « Problèmes des changements contemporains dans les rapports de parenté traditionnels, dans la vie familiale et le mariage aux villages de la Serbie », *Changements dans la vie populaire en Serbie, Éditions spéciales*, n° 1, Belgrade : Institut ethnographique de l'Académie serbe des sciences et des arts, 1980, p. 29.

⁴⁹ Les flux migratoires se dirigeaient en particulier vers la République fédérale d'Allemagne, l'Autriche, la France et la Suisse. En 1973, 1 100 000 de Yougoslaves travaillaient dans les pays occidentaux en tant que

libéralisation progressive des mœurs. Dans le domaine de la culture, cette décennie représente aussi la période d'épanouissement d'une « créativité générale »⁵⁰, marquée par l'émergence de nouveaux courants artistiques, philosophiques, littéraires et cinématographiques. Cependant, les différences entre les régions rurales et les régions urbaines ne cessaient de se creuser : le taux du chômage augmentait progressivement alors que la division en classes sociales devenait de plus en plus marquante. Ce paradoxe et la dégradation du climat social ont poussé les intellectuels de l'époque à mettre sous la loupe critique « la réalité yougoslave » – d'abord par l'intermédiaire de la littérature et des arts (avec la naissance de la Vague noire, par exemple) et ensuite à travers les débats entrepris par les philosophes et les sociologues réunis autour de la revue philosophique marxiste *Praxis*⁵¹. En dénonçant les inégalités croissantes et les privilèges de la classe au pouvoir, ces derniers se sont notamment opposés au « monopole » du Parti communiste sur l'interprétation de la pensée marxiste qui était, selon eux, en désaccord avec la réalité vécue.

Les critiques les plus vigoureuses à l'égard du régime venaient de la part des universitaires et des étudiants qui ont visé à alerter sur les idéaux trahis, les problèmes économiques et l'essor des nationalismes. En juin 1968, le mécontentement des étudiants, en conjonction avec la vague de mouvements sociaux dans de nombreux pays d'Europe et du monde, a donné lieu à de grandes manifestations à Belgrade. La mobilisation des étudiants contre les inégalités et les privilèges que s'est octroyés l'élite bureaucratique dominante – contre « la bourgeoisie rouge » – s'est étendue rapidement à d'autres grandes villes du pays. L'historienne Radina Vučetić remarque que le mouvement des étudiants yougoslaves représentait une sorte de synthèse de tous les mouvements de 1968 dans le monde qui avaient un caractère « transnational », gauchiste, et le même but principal – la démocratisation de la société⁵². Même s'il y a eu une sorte de « réconciliation » entre le régime de Tito et les étudiants⁵³ suivie d'une légère augmentation des salaires des ouvriers et de l'adoption d'une

« travailleurs étrangers invités » [*gastarbajteri*, transcription du terme allemand : *Gastarbeiter*]. Ivana Dobrivojević, « Guest Workers (Gastarbeiter) », in Ana Panić, Ivana Dobrivojević et Jelena Bajić, *They Never Had it Better ? : modernization of Everyday Life in Socialist Yugoslavia*, Belgrade : Museum of Yugoslav History, 2014, p. 42.

⁵⁰ Radina Vučetić, *Monopol na istinu : partija, kultura i cenzura u Srbiji šezdesetih i sedamdesetih godina XX veka*, [Le monopole sur la vérité : le Parti, la culture et la censure en Serbie durant les années soixante et soixante-dix du XX^e siècle], Beograd, 2016, p. 242.

⁵¹ *Ibid.*, p. 243-244.

⁵² *Ibid.*, p. 252-253.

⁵³ Après huit jours des manifestations, le 9 juin 1968, Tito est intervenu à la télévision d'État. Voici un court extrait de son allocution qui confirme cette « réconciliation » : « ... j'en suis arrivé à conclure que la vaste majorité des étudiants, je peux dire 90% d'entre eux, sont d'honnêtes jeunes gens ... Les derniers développements de la situation dans l'Université ont montré que 90% des étudiants font partie de notre jeunesse scoliaste, qu'ils

loi sensée faciliter l'embauche des jeunes, les changements souhaités – la démocratisation de la société et la pluralisation politique au sein du Parti – n'étaient pas réalisés. Au contraire, les répressions politiques et les persécutions des personnes blâmées d'avoir une « mauvaise influence sur la jeunesse » ont été entreprises très vite par le régime. « La grande énergie des étudiants en révolte fut amortie rapidement ⁵⁴ » et les années suivantes ont été marquées par les purges politiques et une « restalinisation »⁵⁵ du pays. Dès la deuxième moitié des années 1970, les crises politiques se sont multipliées, accompagnées de l'accroissement des inégalités sociales et de la résurgence des nationalismes⁵⁶. La Constitution de 1974⁵⁷ a davantage ouvert la porte à la crise socioéconomique d'envergure qui va frapper le pays, telle une bombe à retardement, après la mort de Tito en 1980, pour culminer au début des années 1990 avec le démantèlement de la Fédération yougoslave.

Tous ces événements, comme nous le verrons ultérieurement, n'ont pas pu passer sans laisser des traces sur le statut de la femme dans la société. D'ailleurs, déjà à la fin des années 1970, qui voient l'apparition « du féminisme de la deuxième vague »⁵⁸ en Yougoslavie, on pouvait entendre des critiques argumentées qui attiraient l'attention sur la fragilisation de ce statut. Plus précisément, ces critiques provenaient d'une nouvelle génération de femmes, inspirées par les mouvements féministes occidentaux de l'époque et proches des idées formulées par les intellectuels de *Praxis* au sujet de l'évolution de la société yougoslave : ce sont elles en effet qui ont mis en exergue, tout en essayant d'appliquer une « nouvelle approche »⁵⁹, la question de la condition féminine qui était en train de se dégrader, tendance qui se confirmera dans les années à venir. Ce sont elles aussi, ces féministes yougoslaves de la

ne se laissent pas empoisonner, qu'ils ne permettent pas aux divers émules de Djilas, Ranković ou Mao Tsé-Toung de poursuivre les buts qui leur sont propres sous le prétexte qu'ils concernent les étudiants [...] Je me tourne, camarades et travailleurs, vers nos étudiants, pour qu'ils nous aident à trouver des solutions constructives à tous ces problèmes. Puissent-ils suivre notre œuvre, comme c'est leur droit, participer à notre vie quotidienne, et, lorsqu'il y a un point obscur, lorsqu'un éclaircissement est nécessaire, puissent-ils venir à moi. » Cité d'après Fredy Perlman, Nello Zagnoli, « Naissance d'un mouvement révolutionnaire en Yougoslavie », *L'Homme et la société*, vol. 16, n°1 (1970), p. 277.

⁵⁴ Dušan T. Bataković (éd.), *Histoire du peuple serbe*, Lausanne, L'Age d'Homme, 2005, p. 360.

⁵⁵ Radina Vučetić, *Monopol na istinu...*, *Op. cit.*, p. 383.

⁵⁶ Cette période est en particulier marquée par l'endettement extérieur, l'hyperinflation, et un taux de chômage parmi les plus élevés d'Europe. De plus, les deux mouvements nationaux ont fortement secoué le pays – d'abord en Croatie dans les années 1970, puis au Kosovo dans les années 1980. Voir : Joseph Krulic, *Op. cit.*, p. 107-142.

⁵⁷ La nouvelle Constitution yougoslave, promulguée le 21 février 1974, a limité les pouvoirs fédéraux au profit des républiques et des provinces autonomes, auxquelles on a octroyé des pouvoirs importants, y compris le droit de veto sur des décisions fédérales.

⁵⁸ Chiara Bonfiglioli, *Op. cit.*, p. 176.

⁵⁹ En 1978, à Belgrade, est organisée la conférence « Camarade Femme. La question féminine — Une nouvelle approche ? » [*Drugarica Žena. Žensko Pitanje : Novi Pristup ?*]. Cet événement est considéré comme l'un des moments cruciaux de l'histoire du féminisme en Serbie et en Yougoslavie.

« deuxième vague »⁶⁰, qui ont constitué un large réseau des théoriciennes et d'activistes qui engendrera, au début des années 1990, le noyau des intellectuelles engagées à l'origine des premières initiatives antinationalistes et anti-guerre.

4. ENTRE PATRIARCAT ET « MICROMATRIARCAT AUTO-SACRIFICIEL »

Durant la période de la Yougoslavie socialiste, et jusqu'à la disparition de la fédération, la femme serbe et yougoslave était presque entièrement intégrée dans la sphère publique. La nuance qu'exprime le terme *presque* nous paraît ici nécessaire. Car, comme nous l'avons déjà remarqué, cette « intégration » n'était pas équilibrée dans tous les segments de la société. Les inégalités entre les femmes de différentes couches sociales, provenant souvent de leurs niveaux d'éducation ou amplifiées par les différences entre ville et campagne, peuvent faire ressortir les particularités de cette position féminine spécifique. En dépit du taux élevé de scolarisation des femmes, y compris dans l'enseignement supérieur, certaines filières restaient typiquement féminines : les services à la personne, l'administration, les secteurs de la santé, du travail social et de l'éducation. Même si les femmes participaient à la vie politique⁶¹ et occupaient des fonctions dirigeantes dans des organismes publiques⁶², dans la vie quotidienne la *femme ordinaire* a dû affronter les conditions et les pratiques héritées de la société patriarcale, notamment dans la vie familiale.

La sociologue Marina Blagojević Hugson [Hjusion] estime que le niveau de l'éducation et la réussite professionnelle étaient les facteurs déterminants de cette différenciation sociale entre les femmes. La femme professionnellement réalisée était, selon cette chercheuse, fortement intégrée dans l'environnement social déterminé par son métier. Elle était valorisée par ses compétences professionnelles tout en partageant « le même destin » avec les hommes du même milieu. En revanche, étant donné que le système social a continué de reproduire les modèles traditionnels patriarcaux engendrant la marginalisation des femmes, l'intégration féminine dans un milieu social plus large présentait beaucoup plus de

⁶⁰ Mentionnons ici quelques-unes de ces féministes : la sociologue et anthropologue Žarana Papić (1949-2002), la sociologue Andjelka Milić (1942-2014), la sociologue et historienne Lidija Sklivicky (1952-1990), la psychologue Nada Ler Sofronić (1941-2020), la philosophe et sociologue Blaženka Despot (1930-2001), etc.

⁶¹ En 1986 le taux de participation des femmes à l'Assemblée nationale de la République de Serbie a été de 23,5%. Vera Gudac Dodić, *Op. cit.*, Beograd, 2006, p. 164.

⁶² A ce propos il faut rappeler que Milka Planinc (1924-2010), dirigeante de la Ligue des communistes de Croatie de 1971 à 1982, a occupé plusieurs postes ministériels avant de devenir le Premier ministre de la République fédérative socialiste de Yougoslavie en 1982 (jusqu'à 1986). Elle fut aussi la première femme à la tête du gouvernement d'un pays communiste. Pour plus d'information voir : Skard Torild, *Women of power : Half a century of female presidents and prime ministers worldwide*, Bristol : Policy Press, 2014, p. 326-332.

difficulté⁶³. Le conflit *vie professionnelle – vie familiale* fragilisait encore plus la position des femmes : le fardeau des tâches ménagères pesait toujours sur leurs épaules ainsi que le devoir de s'occuper des enfants, des malades et des personnes âgées.

Les événements dramatiques survenus au cours de la dernière décennie du siècle précédent – la disparition de la Yougoslavie socialiste, et par conséquent de l'État-providence, suivie d'une guerre civile longue et destructrice, accompagnée d'une profonde crise socio-économique – ne pouvaient évidemment qu'aggraver davantage cette position déjà bien fragilisée des femmes. Dans ce nouveau contexte difficile, elles éprouvaient également de plus en plus de difficultés à concilier la vie professionnelle et la vie familiale, et cela au détriment de la première : une fois confrontées à l'impossibilité de trouver un équilibre entre les responsabilités familiales et professionnelles, les femmes sacrifiaient leur vie professionnelle. Ce phénomène n'est évidemment pas nouveau ni limité à la Yougoslavie socialiste. Le sacrifice des femmes pour la famille et la société est resté l'une des pratiques profondément ancrées dans la culture patriarcale, pratique qui les enfermait dans leurs rôles traditionnels. En analysant ce phénomène dans le contexte des relations de genre dans la société serbe des années 1990, Marina Blagojević Hjugson a élaboré le concept de *micromatriarcat auto-sacrificiel* [samožrtvujući mikromatrijarhat]⁶⁴. Résumons rapidement ses idées. En assumant le gros de responsabilités familiales et en investissant son temps et ses ressources personnelles, aussi bien dans la sphère publique que dans la sphère privée, la femme accumule une grande concentration du pouvoir au sein de la famille. Ainsi, elle devient en même temps « le sujet et l'objet de son propre sacrifice », et grâce au sacrifice assumé, elle obtient une satisfaction psychologique et une reconnaissance sociale. De cette manière, la femme compense le manque de pouvoir dans la sphère publique et, au lieu de se sentir victime, elle devient « une 'héroïne' dans le cadre d'un système idéologique qui voit le sens de la vie dans le sacrifice »⁶⁵.

Au cours de cette période trouble des années quatre-vingt-dix, les femmes étaient aussi confrontées à plusieurs problèmes liés à des situations que la majorité d'entre elles ne

⁶³ Marina Blagojević Hjugson, *Sutra je bilo juče : prilog društvenoj istoriji žena u drugoj polovini 20. veka u Jugoslaviji*, [Demain était hier : l'histoire sociale des femmes yougoslaves dans la deuxième moitié du XX^e siècle], Novi Sad : Zavod za ravnopravnost polova, 2015, p. 220.

⁶⁴ [Onda žene mogu sebe da dožive ne kao obične 'žrtve', već pre kao 'heroine' unutar ideološkog poretka koji kodifikuje 'žrtvu' kao smisao života]. Marina Blagojević Hjugson, « Razvoj, svakodnevnica i rod : teorijski i metodološki izazovi » [Le développement, le quotidien et le genre : les défis théoriques et méthodologiques], in Marina Blagojević Hjugson, *Rodni barometar u Srbiji : razvoj i svakodnevni život* [Baromètre de genre en Serbie : le développement et la vie quotidienne], Beograd : Program Ujedinjenih nacija za razvoj, 2013. p. 42. Traduction adaptée de l'auteure.

⁶⁵ *Ibid.*

connaissaient pas auparavant : la guerre civile, le bombardement de l'OTAN et les sanctions économiques imposées par la communauté internationale⁶⁶. Les nombreuses femmes se sont ainsi trouvées réfugiées⁶⁷, veuves, ou avaient perdu leurs enfants, leurs pères ou frères durant la guerre. Face au chômage et aux conséquences d'une hyperinflation qui menaient fréquemment à la précarité, puis à des restrictions systématiques de l'électricité et du chauffage, elles étaient obligées de « se débrouiller » pour assurer la survie quotidienne de leurs familles. Les pénuries alimentaires et des produits d'hygiène et de santé, les ont poussées à recourir aux pratiques traditionnelles pour préparer la nourriture ou fabriquer les produits de soin. Elles furent également contraintes à chercher sur le marché noir, fleurissant à cette époque, les articles manquants en magasins ou en pharmacies. Nous trouvons une illustration fidèle de la vie quotidienne des femmes en Serbie durant ces années dans le roman autobiographique de l'écrivaine serbe Marija Jovanović, *Quand j'intrigue avec mon âme*. Même s'il s'agit naturellement d'une fiction, l'histoire de sa protagoniste est le reflet fidèle de *l'histoire commune*, et nous la citons ici comme une sorte de témoignage ethnographique :

Pendant les années de guerre, de cette dernière guerre que nous avons vraisemblablement inventée, puisque, officiellement, elle n'a pas eu lieu, j'ai fait preuve d'une admirable capacité d'adaptation aux conditions de vie bestiales. J'échangeais des recettes pour faire du pain, mon critère de qualité baissant progressivement au fur et à mesure que la situation sur le marché noir empirait en ce qui concernait les prix. Il s'est avéré qu'à part la levure, et même sans elle si nécessaire, on n'avait besoin de rien qu'un peu d'eau et de farine pour faire du pain ou, selon son imagination, diverses sortes de viennoiseries alléchantes. Ce qui signifiait que la vie avait été jusqu'alors d'un luxe extrême. À quoi bon les œufs, le beurre ou le chocolat puisqu'on avait le « gâteau embargo »⁶⁸ [...] Notre impératif quotidien consistait à nous procurer n'importe quoi en échange de notre argent sans valeur. Trois milliards de dinars pour une boîte d'allumettes. Cinq billions pour deux litres de lait. Je rentrais à la maison comme l'homme des cavernes après la chasse... – du café, parfois de la margarine, du sucre en morceaux ou du savon⁶⁹.

⁶⁶ Plusieurs embargos contre la Serbie et le Monténégro (la République fédérative de Yougoslavie à partir du 27 avril 1992) se succèdent entre 1991 et 2000 : pétrolier, aérien, commercial, sur les ventes des armes etc. Voir : Catherine Lutard, *Géopolitique de la Serbie-Monténégro*, Bruxelles : Édition Complexe, 1998, p.109.

⁶⁷ Selon les statistiques, le nombre des réfugiés pendant la guerre civile s'élevait à plus de 600 000 (hommes et femmes confondus) mais il faut ajouter à ce nombre encore 200 000 – 250 000 de personnes déplacées à l'intérieur de la République fédérale de Yougoslavie (la Serbie et le Monténégro) durant la crise du Kosovo et le bombardement du pays par l'OTAN en 1999. Milan Ristović, « Razoreni okviri privatnosti : rat i privatnost », [Les cadres brisés de l'intimité : la guerre et le domaine privé], in *Istorija privatnog života...*, *Op.cit.*, p. 585.

⁶⁸ Il s'agit d'un gâteau simple dont la préparation ne demandait que des ingrédients basiques : la farine, l'eau, le sucre, l'huile, une cuillère à café de bicarbonate de soude, un peu de confiture et, éventuellement, de cacao.

⁶⁹ Marija Jovanović, *Quand j'intrigue avec mon âme*, traduit par Brigitte Mladenović, Lausanne : L'Âge d'homme, 2003, p. 33-34.

Comme nous l'avons déjà remarqué, la crise des années 1990 a conduit au bouleversement des relations au sein de la famille et de la société entière. La guerre et le flux des réfugiés vers la Serbie centrale ont produit une crise humanitaire qui a affecté l'ensemble de la population. La croissance du chômage et la crise généralisée ont provoqué les divers problèmes sociaux liés à ces situations, comme par exemple celui de l'alcoolisme, qui a fait considérablement augmenter les cas de violence domestique dont les femmes étaient le plus souvent victimes. La révision des rôles masculin et féminin, ayant pour but leur « re-traditionalisation » (les hommes qui font la guerre et les femmes qui s'occupent de la maison et des enfants⁷⁰) débouchait, dans ce contexte historique, sur une situation féminine paradoxale. D'un côté, il s'agit d'une dégradation considérable de la position réelle de la femme mais, d'autre côté, plusieurs facteurs indiquent que cette position était en train d'évoluer durant justement cette décennie.

Cette évolution est annoncée d'abord par l'apparition des ONG impliquées dans les questions des femmes, et des organisations féministes anti-guerre⁷¹. En 1992 est aussi fondé le *Centre d'études féminines* [Centar za ženske studije]⁷² : organisé en tant que projet éducatif multidisciplinaire, il développait, au cours des années, plusieurs programmes d'enseignement, de recherche et de publication tout en maintenant de forts liens de coopération avec les organisations féminines (et féministes) de la région de l'ex-Yougoslavie. Les changements notables au niveau du droit pénal visant à protéger les femmes, ont été également mis en place pendant cette période : les actes de violence domestique et conjugale constituaient désormais un délit⁷³. Enfin, l'Église orthodoxe serbe, qui défendait toujours « la morale, les valeurs et la famille traditionnelles » et dont l'influence grandissait durant ces années de crise⁷⁴ a, elle

⁷⁰ Pourtant, la motivation des hommes pour participer aux guerres qui se sont déroulées sur le territoire de l'ex-Yougoslavie était assez faible. Selon l'anthropologue serbe Aleksandra Pavićević, cette réticence des hommes a mis en question l'identité masculine traditionnelle. Aleksandra Pavićević, « Nova Evina pobuna. 'Žensko pitanje' i transformacija braka i porodice u Srbiji tokom druge polovine 20. veka » [La nouvelle rébellion d'Ève. Les 'questions féminines' et la transformation du mariage et de la famille en Serbie durant la seconde moitié du XX^e siècle], *Istorija 20. veka* [L'Histoire du XX^e siècle], vol. 31, n°2, Etnografski institut SANU, Beograd, 2013, p. 177.

⁷¹ En octobre 1991 est fondé l'ONG « Žene u crnom » [Les femmes en noir], dont les activistes vêtues en noir se réunissaient régulièrement dans le centre de Belgrade pour manifester contre la guerre. Voir sur ce sujet : <http://zeneucrnom.org/>. La couleur noire des vêtements fait référence au rôle des femmes dans les rites funéraires, mais comme ces manifestations se déroulaient sous la forme d'une veille silencieuse, sans recourir aux « lamentations et les cris qui accompagnent habituellement ces rites », elles symbolisaient une « volonté de se réapproprié et de subvertir ce rôle traditionnel de gardiennes de la vie et de la mort des fils de la Nation ». Chiara Bonfiglioli, *Op. cit.*, p. 185.

⁷² <https://www.zenskestudie.edu.rs>.

⁷³ Chiara Bonfiglioli, *Op. cit.*, p. 175-176.

⁷⁴ Après plusieurs décennies de marginalisation à l'époque communiste, l'Église orthodoxe serbe fut pleinement réintégrée dans la société serbe durant des années 1990.

aussi, fait un geste en faveur des femmes en assouplissant ses règles qui s'appliquent au mariage religieux : elle permettait dorénavant le divorce en cas de violence conjugale.



Fig. 1 : Les partisans yougoslaves, montagne Dinara, 1943.

II

LES FEMMES COMME ENJEUX DES PRATIQUES SOCIALES ET DES IMAGINAIRES COLLECTIFS

« Émanciper la femme, c'est excellent ; mais il faudrait avant tout lui enseigner l'usage de la liberté.¹ »

1. LA RELIGION ET LES FEMMES

Les croyances et les pratiques religieuses concernant le corps (féminin) sont sans doute l'un des signes les plus démonstratifs de l'influence de la religion sur la perception et la construction sociale de la femme dans la société. L'analyse du statut de la religion (ou des religions), ainsi que des valeurs et des phénomènes religieux qui lui sont propres, peut nous donner des informations importantes sur les processus de conceptualisation du genre dans une société particulière. Avant d'entreprendre une analyse plus approfondie de cette problématique dans le contexte socioculturel et historique sur lequel s'appuie notre étude, il nous semble nécessaire d'apporter quelques précisions sur le statut de la religion en Serbie et Yougoslavie.

L'ex-Yougoslavie était un État laïc et multiconfessionnel : sur son territoire cohabitaient trois religions principales – le christianisme orthodoxe, le catholicisme et l'islam², ainsi que d'autres communautés religieuses minoritaires³. Par la constitution de 1946, l'État est séparé de l'église. L'article 25 de la constitution affirme que :

¹ Émile Zola, « Chroniques », *La tribune*, 27 septembre 1868.

² Les Serbes, les Monténégrins et les Macédoniens sont majoritairement orthodoxes, les Slovènes et les Croates catholiques, alors que les musulmans revendiquent les appartenances ethniques différentes : certains se déclarent Musulmans (avec un « M » majuscule), d'autres Bosniaques, ou encore Serbes, Bosniens, Albanais, Gorans, Monténégrins ou Yougoslaves.

³ Juive, protestantes (évangélique, baptiste, méthodiste, adventiste, Les Témoins de Jéhovah etc.), et d'autres communautés chrétiennes (l'Église Vieille Catholique, l'Église orthodoxe roumaine, l'Église orthodoxe russe etc.) et non-chrétiens (orientaux).

La liberté de conscience et la liberté de religion sont garanties aux citoyens. L'Église est séparée de l'État. Les communautés religieuses dont l'enseignement n'est pas contraire à la Constitution sont libres dans leurs affaires religieuses et dans leur culte. Les écoles religieuses destinées à la formation des prêtres sont libres et sont placées sous le contrôle général de l'État. L'abus de l'Église et de la religion à des fins politiques et l'existence d'organisations politiques établies sur des bases religieuses sont interdits. L'État peut octroyer une aide matérielle aux communautés religieuses⁴.

L'historien George Castellan remarque que cet article de la Constitution de la RFPY révèle « une liberté religieuse étroitement surveillé » limitant le domaine d'action des églises strictement aux cultes et aux problèmes religieux⁵. Le même auteur estime que cette position de l'État s'expliquait par les deux facteurs : l'idéologie du Parti communiste et le rôle historique que les religions occupaient dans la Yougoslavie monarchiste. Aux yeux du Parti, la religion fut la « mort en sursis » empêchant le développement culturel et économique, tandis que la guerre civile des années 1941-1944 fut fondée, toujours selon George Castellan, « sur les divisions religieuses », car « les Oustachis se réclamaient ouvertement du catholicisme, les Tchetniks de l'orthodoxie », alors que les musulmans bosniaques « avaient leur organisation profasciste »⁶. Pourtant, ces antagonismes religieux sur le territoire des Balkans persistent depuis le Moyen Âge. Rappelons ici les tentatives austro-hongroises de convertir les Serbes orthodoxes au catholicisme aux XVII^e et XVIII^e siècles, ou encore le massacre et la conversion forcée des orthodoxes au catholicisme durant la Seconde Guerre mondiale⁷. Même si les conflits des années 1990 n'avaient pas exclusivement un caractère religieux⁸, la complexité des liens entre les religions, les nations et les nationalismes accentuait souvent les oppositions ethniques. Après l'éclatement de l'État commun, les peuples yougoslaves ont commencé à exprimer le besoin de retrouver leurs repères identitaires en les cherchant, entre autres, dans la tradition religieuse. Ces repères identitaires ont été d'ailleurs intégrés dans les idéologies nationales par des États nouvellement créés.

En ce qui concerne la Serbie et le Monténégro, la communauté orthodoxe y était la plus nombreuse. Les communautés catholiques et protestantes habitaient majoritairement en Voïvodine, tandis que la population musulmane se trouvait principalement au Kosovo et Métochie et dans la région de Sandžak de Novi Pazar. Perçue durant des siècles comme l'un

⁴ Ici cité d'après Georges Castellan, « Eléments d'une Sociologie religieuse en Yougoslavie socialiste », *Annales. Economies, sociétés, civilisations*, vol. 14, n° 04, 1959, p. 696.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.* p. 696-697.

⁷ Louis Bosc, *La Yougoslavie : avant et après la désagrégation*, Paris : Hachette, 1996, p. 51.

⁸ Voir : Paul Garde, « Le rôle des religions dans les conflits balkaniques », *Cités*, vol. 14, n° 2, 2003.

des piliers de l'identité nationale, L'Église orthodoxe serbe⁹ a joué un rôle social important même pendant la période du communisme où elle occupait officiellement une place marginale. Mais quand il s'agit des influences sur la conceptualisation de la femme, s'est plutôt « l'orthodoxie populaire » ou « la religion populaire serbe »¹⁰ qui y a laissé ses empreintes. Et cela malgré le fait que l'idéologie communiste voyait dans la religion un facteur qui dégradait la position féminine : pour les idéologues communistes, « le problème de la femme » s'est surtout présenté comme « un problème du développement économique insuffisant, du primitivisme des conceptions religieuses et autres préjugés conservateurs. »¹¹. Malgré donc une telle interprétation qui réduisait la religion à un « préjugé conservateur », les croyances et les pratiques religieuses ont continué, notamment dans les régions rurales, de façonner la sphère féminine.

Mais de quelles croyances et pratiques s'agit-il au juste ? Et quelle était-il précisément leur rôle dans les imaginaires collectifs et les représentations populaires du féminin dans la société serbe et yougoslave ? Avant de répondre à ces questions, une précision plus globale s'impose ici, celle qui concerne à la fois le christianisme en général et cette orthodoxie populaire qui représente, par ailleurs, un syncrétisme des concepts chrétiens et des représentations païennes du monde, inscrits surtout dans le corps humain. Rappelons donc que la perception chrétienne de la femme et du corps féminin¹² se structure principalement autour du « dogme de l'infériorité de la femme »¹³ et autour des personnages bibliques féminins – Ève et Marie, la mère de Jésus, et, par conséquent, autour du péché originel et de la dévotion maternelle. La religion populaire serbe est de son côté riche en éléments porteurs d'imaginaire folklorique et mythologique, en croyances, en tabous et en rites qui, soutenus par des concepts

⁹ Autocéphale depuis 1219, elle fut élevée au rang du Patriarcat en 1346. Boško I. Bojović, *L'Église orthodoxe serbe. Histoire, spiritualité, modernité*, Paris : Éditions du Cerf, 2018.

¹⁰ « Ces notions ne désignent pas une religion à part qui représenterait un système spirituel achevé ou canonisé. Il s'agit plutôt d'une sorte de symbiose, d'un syncrétisme entre les éléments des croyances populaires et ceux provenant du christianisme. D'après les chercheurs, ce syncrétisme n'a pas pu être ni ignoré ni rejeté par l'Église : sans pouvoir lutter efficacement contre l'héritage païen, sans pouvoir l'interdire ou le déraciner, elle a fini par l'incorporer et l'assimiler dans ses propres pratiques. » Andja Srdić Srebro, « La religion populaire serbe et le corps du défunt : les morts dangereux – les représentations et les pratiques ». *Revue du Centre Européen d'Etudes Slaves – Représentations identitaires et religieuses slaves* | La revue | Numéro 1. [En ligne] Publié en ligne le 19 avril 2012. URL : <http://etudesslaves.edel.univ-poitiers.fr/index.php?id=317>, p. 3.

¹¹ *Program saveza komunista Jugoslavije. Usvojen na sedmom kongresu Saveza komunista jugoslavije 22.-26. aprila 1958*, [Programme du Parti communiste yougoslave], Beograd : Izdavački centar KOMUNIST, 1980, p. 245, ici cité d'après George Castellan, *Op. cit.*, p. 697.

¹² Basée entre autres sur les idées des philosophes antiques.

¹³ Yvonne Knibiehler, *Histoire des mères et de la maternité en Occident*, 2^e éd., coll. « Que sais-je ? », n° 3539, 2012, p. 14-17.

chrétiens, tous ensemble reflètent les représentations populaires du féminin. En ce sens, la femme est pensée à travers les idées reçues sur son corps, sa physiologie et « sa nature ».

Pour illustrer ce dernier constat, il convient de se référer aux connotations symboliques du sang menstruel, et ce d'autant plus que l'anthropologue française Françoise Héritier a mis en évidence l'importance de l'imaginaire populaire relatif au corps et aux fluides corporels dans la construction du genre, de *la valence différentielle des sexes* et des hiérarchies sociales¹⁴. En effet il est bien connu que le sang menstruel provoque une attitude ambivalente envers les femmes : d'un côté, il a une connotation positive car la menstruation symbolise la fécondité – la vie, alors que, de l'autre côté, il est perçu comme une substance dangereuse et polluante¹⁵, figurant la mort, car il se trouve en dehors du corps¹⁶. En outre, le sang menstruel joue un rôle symbolique essentiel dans la vie d'une femme au sein de la famille traditionnelle. Plus précisément, cette substance détermine, de la ménarche jusqu'à la ménopause, ses rôles familiaux et son statut social. Les premières règles ainsi symbolisent le passage de l'enfance à l'âge de femme et la fécondité, l'absence des règles peut signifier la grossesse, mais aussi l'infertilité ; les lochies sont fortement tabouisées, tandis que l'arrêt définitif des menstruations signifie la ménopause après laquelle, dans l'imaginaire populaire, la femme ne représente plus une menace symbolique. Comme elle n'est plus marquée par le sang menstruel, la société (patriarcale) n'a plus besoin de contrôler son corps par les tabous. Dans les familles traditionnelles, où existait une vraie hiérarchie entre les femmes, leur statut social changeait avec le temps – les femmes âgées acquéraient et exerçaient beaucoup plus de pouvoir que lors de la vie reproductive. Autour du sang menstruel se sont construits également les diverses « coutumes menstruelles ». D'après les croyances populaires, la femme menstruée, considérée impure ou dotée des pouvoirs surnaturels et dangereux, ne devait pas préparer la nourriture, faire certains travaux agricoles ou bien visiter l'église. Cependant, tous ces tabous ne servaient pas seulement pour instaurer un système de contrôle

¹⁴ Françoise Héritier, *Masculin, féminin. La pensée de la différence*, Paris : Odile Jacob, 1996.

¹⁵ Sur la souillure rituelle voir notamment : Mary Douglas, *Purity and Danger, An Analysis of Concepts of Pollution and Taboo*, London : Routledge et Kegan Paul, 1967.

¹⁶ Nous avons consacré plusieurs travaux à ce sujet : Mémoire de fin d'études universitaires en Ethnologie et anthropologie : *Telo kao element konstrukcije rodnog i srodničkog identiteta u seoskom društvu u Srbiji krajem XIX i početkom XX veka* [Le corps et la construction socioculturelle du genre et de la parenté en Serbie (fin du XIX^e siècle - première moitié du XX^e siècle)] soutenu à l'Université de Belgrade en 2004 ; « Materinstvo : prirodni zakon ili sociokulturni konstrukt ? », [Maternité : la loi naturelle ou la construction socioculturelle ?], *Etnološko-antropološke sveske* 12, n° 23, 2014, p. 37-50. ; « La femme : le corps et le genre. Une approche anthropologique », in Paoli, Marie-Lise (dir.), *L'imaginaire au féminin : du liminal à l'animal...*, « Eidolon », n°122, Presses universitaires de Bordeaux, 2018, p. 67-77.

des femmes, mais avaient parfois une fonction protectrice de l'intimité féminine ou encore représentaient les moyens du contrôle féminin de certains éléments de la vie sociale¹⁷.

Dans des cas où la femme ne correspond pas aux idéaux de la société et sort du cadre de cet ordre patriarcal, c'est-à-dire – si elle ne veut ou elle ne peut pas être mère – elle devient socialement inacceptable voire dangereuse. Le corps de la femme ainsi stigmatisée est alors considéré comme défectueux. Dans l'imaginaire populaire serbe et balkanique un nombre important d'êtres surnaturels personnifient la femme dont le corps échappe au contrôle social. Prenons, comme exemple, l'image des sorcières dotées de pouvoirs surhumains, qui peuvent voler, se métamorphoser en animaux, dont l'appétit sexuel est incontrôlable, et qui peuvent exercer des pratiques néfastes envers les personnes le plus vulnérables : les jeunes mères et les enfants. D'ailleurs, la sorcière, jeune ou vieille, est généralement une femme sans enfants, autrement dit, celle qui refuse d'accomplir son rôle social « naturel » – la maternité¹⁸. À ce propos, il nous semble pertinent de citer l'anthropologue française Marie Cegarra qui a analysé le phénomène des sorcières dans le discours chrétien :

...le corps de la femme est un corps errant, rebelle à l'union âme/corps, il ne se prête pas à un rapport solidement hiérarchisé avec l'âme parce qu'il est trop ouvert. Cette ouverture empêche de fixer l'âme et favorise à l'inverse l'entrée de puissances occultes. Le corps de la femme est un corps vivant, mobile et indépendant, soit l'âme est absente, soit elle est supplantée par le démon qui le soustrait à l'empire d'une intériorité et le pervertit...¹⁹

Par conséquent, on pourrait considérer aussi que la femme est perçue comme quelqu'un plus familier avec « l'autre monde » et des êtres qui demeurent dans « l'au-delà ». Dans les sociétés balkaniques, où les guerres étaient fréquentes et faisaient partie, pour ainsi dire, de la vie quotidienne, la mort et la femme font souvent une dyade indivisible²⁰. Dans la plupart de cas, c'est à la femme de s'occuper de la toilette mortuaire, d'aider les familles endeuillées ou d'accomplir les rites de deuil. Ces pratiques religieuses, même si elles changeaient souvent leurs formes, ont persisté, surtout dans les milieux ruraux, malgré tous les changements sociaux introduits avec la modernisation de la société.

¹⁷ Thomas Bluckley et Alma Gottlieb (éd.), « Introduction. A Critical Appraisal of Theories of Menstrual Symbolism », in Thomas Bluckley et Alma Gottlieb (dir.), *Blood Magic. The Anthropology of Menstruation*, Berkley : University of California Press, 1988, p. 7.

¹⁸ Lidija Radulović, *Pol/rod i religija. Konstrukcija roda u narodnoj religiji Srba*, [Sexe/genre et religion. Construction du genre dans la religion populaire serbe], Beograd : Srpski genealoški centar, Odeljenje za etnologiju i antropologiju Filozofskog fakulteta, 2009, p. 315-320.

¹⁹ Marie Cegarra, « Corps fugitif, corps frontière », in Françoise Héritier, Margarita Xanthakou (éd.), *Corps et affects*, Paris : Odile Jacob, p. 339-352.

²⁰ Svetlana Slapšak, « Balkanka » [La femme balkanique], in Svetlana Slapšak, *Ženske ikone XX veka*, [Les icônes féminines du XX^e siècle], Beograd, 2001. p. 30-35.

D'autres pratiques et modes de vie coutumière, comme par exemple les rites nuptiaux et les célébrations des fêtes d'origine religieuse²¹, jouaient également un rôle important dans la vie de la femme ainsi que dans le façonnement des représentations populaires du féminin. Certes, pendant la période communiste, ces pratiques étaient marginalisées, restant exclusivement dans le domaine privé, mais leur fonction essentielle était préservée parce qu'elles ont, en quelque sorte, remplacé la participation à la « vie ecclésiastique ». En ce qui concerne les rites nuptiaux, leurs pratiques en Yougoslavie socialiste avaient été aussi adaptées aux changements de la vie sociale. Et cela pour deux raisons essentielles. D'abord, même si le mariage religieux a été autorisé, le mariage civil avait une valeur juridique exclusive²². Ensuite, grâce à la laïcisation du pays, les mariages mixtes (entre les chrétiens et les musulmans et entre les orthodoxes et les catholiques) sont devenus une pratique courante, ce qui a conditionné l'apparition de nouveaux modes de célébration nuptiale.

À propos de laïcisation, il est à préciser aussi qu'elle s'est attaquée à une coutume vestimentaire multiséculaire chez la population musulmane, le port du voile, coutume enracinée dans la tradition de l'islam balkanique : précisément, c'est la loi datant de 1950²³ qui a formellement entériné l'interdiction du voile²⁴ en Yougoslavie. Après la dislocation de la fédération yougoslave, cependant, le voile apparaît de nouveau dans des régions peuplées de musulmans, notamment au Kosovo et à Sandžak. Mais cette fois il est lié à la fois à la tradition religieuse et à une revendication identitaire (ethnique).

Notons, enfin, que plusieurs coutumes et normes alimentaires et d'hygiène étaient également d'origine religieuse. Comme exemples, nous pouvons mentionner, entre autres, le jeûne ou les périodes d'interdit de certains aliments, les bains rituels, l'abstinence des pratiques considérées comme impures etc. Toutes ces coutumes et pratiques ont, d'une manière ou l'autre, nécessité la mise en place des modes d'organisation de l'espace et des activités quotidiennes de la femme.

²¹ À côté de Noël et des Paques, la tradition religieuse serbe réserve une place particulière également à la Fête de Slava : c'est la fête du saint protecteur de la famille, spécifique pour les Serbes même si elle est parfois pratiquée, sous des formes quelque peu différentes, par certains autres peuples des Balkans (on la trouve chez les Bulgares, les Macédoniens et les Roumains de Serbie). La majorité des familles serbes célèbre une fois par an cette fête qui honore un saint protecteur. On peut traduire le terme Slava par « gloire », « fête » ou « honneur ». Andja Srdić Srebro, Mémoire de Master 2 recherche Religion et Sociétés : *Le statut du corps du défunt dans l'orthodoxie et la religion populaire serbes*, soutenu à l'Université Bordeaux Montaigne en 2011, p. 56.

²² Article 26 de la Constitution de RFPY de 1946.

²³ « Zakon o zabrani nošenja zara i feredže » [La loi sur l'interdiction du port du voile], *Službeni list Narodne Republike Bosne i Hercegovine*, n° 32, 1950, p. 427.

²⁴ Zar, feredža, (čaršaf et peča) sont les différents types de voiles utilisés par les femmes musulmanes en Yougoslavie. *Le foulard* d'ailleurs fait partie intégrante du costume traditionnel féminin de différents ethnies et confessions, symbolisant souvent statut social de la femme.

2. LA SANTÉ FÉMININE

Les questions du corps et de la santé féminins, notamment de la santé reproductive, étaient incontestablement d'une grande importance dans le processus de changement de condition de la femme en Serbie et en Yougoslavie. En investissant dans le système d'accès aux soins de santé et dans le système de garde d'enfants, l'État a permis à la femme de disposer de son propre corps plus librement, et d'avoir les droits de prendre les décisions qui le concernent²⁵.

L'une des questions majeures relevant de la santé féminine se rapporte bien sûr à l'avortement, plus précisément à son traitement sur le plan législatif. À ce propos, il faut souligner que le *Code pénal du Royaume des Serbes, Croates et Slovènes* de 1929 (paragraphe 173), permettait déjà l'interruption de la grossesse pour des raisons médicales, mais toute autre raison était susceptible d'être sanctionnée²⁶. Le personnel médical, quant à lui, souhaitait même aller encore plus loin : ainsi, en 1935, lors du XVII congrès des médecins yougoslaves, suite au grand nombre d'avortements illégaux dans le pays, les médecins ont pris la décision de demander l'autorisation officielle de l'IVG auprès du gouvernement. Cette initiative n'a pourtant pas abouti et le véritable progrès concernant cette question ne sera réalisé que bien plus tard.

C'est en fait en Yougoslavie socialiste que l'avortement fut formellement légalisé par le décret sur le processus de l'interruption volontaire de la grossesse (pour des raisons médicales et socioéconomiques), entré en vigueur en 1952²⁷. Pendant les décennies qui ont suivi on a davantage amélioré la législation se rapportant à l'IVG : en effet, durant cette période, *La loi générale sur l'interruption de la grossesse* évoluait sans cesse avant que les conditions d'autorisation de l'IVG soient entièrement libéralisées entre 1974 et 1977, suite aux réformes constitutionnelles. La diffusion de l'information dans le domaine de la contraception est également encouragée : c'est durant cette même période que la Yougoslavie commence à fabriquer des pilules et d'importer des stérilets, tandis que les conseils sur les

²⁵ Au moins partiellement, car le corps féminin est devenu fortement médicalisé au cours de la deuxième moitié du XX^e siècle.

²⁶ Ana Lovreković, « Nismo mi krive - Bilješke iz povijesti pobačaja 1 - Sa stavom » [Nous ne sommes pas coupables – Les notes sur l'histoire d'avortement 1 – Avec l'attitude], *Libela*, [s. d.]. <https://www.libela.org/sa-stavom/9865-nismo-mi-krive-biljeske-iz-povijesti-pobacaja-1/>.

²⁷ Rada Drezgić, « Pregnancy prevention and/or termination : On history of birth control in Serbia », *Sociologija*, vol. 58, n° 3, 2016, p. 338.

moyens de contraception sont obligatoirement donnés à toute femme qui accouche ou qui avorte²⁸.

Ce progrès incontestable sur le plan législatif ne fut pas toujours suivi dans la vie réelle car la mentalité n'évoluait pas aussi rapidement : malgré la légalisation de l'IVG, la pratique des avortements clandestins a été maintenue, confirmant, de surcroît, que l'interruption de la grossesse restait sans doute le mode exclusif de prévention des naissances pour de nombreuses femmes²⁹. Toutefois, la libéralisation progressive des mœurs durant les dernières décennies du vingtième siècle – qui a contribué à faire tomber les tabous qui entouraient la sexualité féminine et, simultanément, à déstigmatiser les femmes divorcées et les mères célibataires³⁰ – a changé considérablement l'attitude de la société serbe à l'égard de l'avortement.

En ce qui concerne la politique familiale et la protection de santé maternelle et infantile, tous les soins de santé ont été gratuits pendant la grossesse, lors de l'accouchement et pendant un an à compter de l'accouchement. Selon le Code du travail, les mères avaient droit à un congé maternité de 365 jours (minimum 270) dont 28 jours minimums de congé prénatal (45 jours au maximum), période pendant laquelle la mère était rémunérée à 100% du salaire³¹.

Comme c'était d'ailleurs le cas dans le reste de l'Europe, l'évolution de la pédiatrie et le progrès des savoirs scientifiques ont considérablement changé les mœurs liées à l'accouchement. La naissance est devenue un acte fortement médicalisé, et les femmes, de plus en plus nombreuses, allaient accoucher en clinique, surtout dans les milieux urbains. Comme le précise Yvonne Knibiehler, c'était le moment où « le foyer familial a cessé d'être le lieu où les bébés viennent au monde »³². Les professionnels de la santé sont également devenus les principaux chargés d'initier les femmes aux techniques de soins aux nouveau-nés, remettant ainsi en question un autre rôle traditionnel de la femme – la transmission des savoir-faire féminins ancestraux. De cette manière, encore un élément relevant de la sphère privée et féminine est sorti de son cadre et devenu une question d'intérêt public et politique.

²⁸ Chantal Blayo, « Fécondité, contraception et avortement en Europe de l'Est », *Population*, 25^e année, n° 4 (1970), p. 842-843.

²⁹ *Ibid.* p. 836-837.

³⁰ Particulièrement des mères des enfants nés hors mariage.

³¹ *Zakon o radnim odnosima*, [Code du travail], *Službeni glasnik Republike Srbije*, n°55/96 ; 28/01. Voir : https://www.paragraf.rs/propisi/zakon_o_radu.html ; Voir aussi : « La sécurité sociale en Serbie », [s.d.]. URL : https://www.cleiss.fr/docs/regimes/regime_serbie.html#maternite.

³² Yvonne Knibiehler, *Op. cit.*, p. 99.

Un dernier point au sujet de la santé féminine : si l'on portait l'attention à la santé gènesique, on prêtait peu d'intérêt aux problèmes que la femme devait rencontrer à la fin de sa période reproductive. Ainsi, la question de ménopause – une phase aussi importante dans la vie de la femme – est longtemps restée en marge des discours médicaux. Stigmatisée en quelque sorte, la ménopause était perçue parfois comme une maladie et non comme un processus physiologique qui accompagne le vieillissement. Considérée comme une catégorie strictement privée, elle avait pourtant, d'une manière symbolique, une influence plutôt négative sur le statut de la femme au sein de la société qui n'avait pas encore de mécanismes adéquats pour accompagner la femme lors de cette étape délicate de la vie³³.

3. L'INFLUENCE DE CULTURE DE MASSE DANS LA CONSTRUCTION ET LA REPRÉSENTATION DU FÉMININ

Les médias, et particulièrement les médias de masse apparus dans la deuxième moitié du vingtième siècle, représentent des facteurs majeurs de la construction et de l'évolution de l'image de la femme. En ce sens, la presse féminine, c'est-à-dire – *une presse lue par les femmes* – incarne un « Musée des représentations et des attitudes sociales imposées aux femmes »³⁴. Dans la période entre les deux guerres mondiales, et jusqu'à la fin des années 1940, la presse serbe et yougoslave propageait une image de la femme conforme aux normes socioculturelles de l'époque. Durant et après la Seconde Guerre mondiale, comme nous l'avons déjà remarqué, la propagande communiste a essayé, tout en suivant le modèle de la femme soviétique, de promouvoir et d'imposer une idée de *la nouvelle femme* : elle était à la fois héroïne, guerrière, femme politique, mère dévouée, travailleuse et éducatrice³⁵, et de surcroît dépourvue de cette allure féminine qui était perçue comme décadente et petite-bourgeoise³⁶.

Après les événements de 1948 et le tournant dans la politique extérieure favorisant le rapprochement avec bloc occidental, la presse féminine yougoslave a changé sa forme et son

³³ Voir : Čarna Brković, *Op. cit.*, 2010 ; Miroslava Malešević, « Menopauza – poslednja misterija krvi » [La ménopause - le dernier mystère du sang], in Zorica Divac (éd.), *Običaji životnog ciklusa u gradskoj sredini* [Les rites du cycle de vie dans le milieu urbain], Beograd, Etnografski institut SANU, 2002, p. 199-215.

³⁴ Claire Blandin, « Médias : paroles d'experts / paroles de femmes », *Histoire @ Politique, Politique, culture, société*, vol. 14, n° 2, 2011, p. 123.

³⁵ Danijela Velimirović, « One su bile svuda – stizale su sve : kulturna konstrukcija heroína novog doba (1945-1951) » [Elles étaient partout – elles arrivaient à tout faire : construction culturelle des héroïnes de la nouvelle époque (1945-1951)], *Etnoantropološki problemi*, vol. 7, n° 1, 2012, p. 183.

³⁶ Danijela Velimirović, « Nov izgled za 'novu ženu' : uobličavanje 'proleterskog ukusa' (1945-1951) » [Nouveau look pour la 'nouvelle femme' : façonnement du 'goût prolétaire' (1945-1951)], *Etnoantropološki problemi*, vol. 7, n° 4, 2012.

contenu. Dans ces années qui ont suivi la rupture avec l'Union soviétique, on y retrouve de plus en plus les publicités se rapportant à des produits de beauté et à la mode ainsi que les rubriques de conseils (les astuces sur l'art de vivre au quotidien, la décoration de la maison ou bien les conseils des psychologues et les recommandations médicales pour les soins destinés aux femmes et enfants)³⁷. Déjà en 1951, sur la couverture du magazine *Ukus* [le Goût] figure, à l'instar des journaux de mode publiés en Europe occidentale et aux États-Unis, l'image de la femme en robe élégante, portant un chapeau et des gants noirs. [Figure 2, p 61.] Un autre exemple est encore plus parlant : dans l'un des plus importants magazines féminins yougoslaves, *Žena danas* [Femme d'aujourd'hui], on a pu même trouver le modèle de crochet pour un tailleur Chanel.

L'industrie de la mode dans la Yougoslavie socialiste se développait graduellement, alors que sous l'influence des médias, qui façonnaient les valeurs et les normes, la demande des produits occidentaux ne cessait d'augmenter. Les articles de mode importés ont été vendues dans les magasins spécialisés – « Komisioni »³⁸, les tailleurs et les couturiers copiaient la mode occidentale, tandis que « le tourisme de mode » vers les destinations d'Europe de l'Ouest est devenu une pratique courante³⁹. Déjà à partir des années 1950, la Yougoslavie est de plus en plus ouverte et exposée à des influences culturelles extérieures, phénomène qui s'amplifiera davantage dans les décennies suivantes. Ainsi la popularité des films et de la musique venus des pays occidentaux – qui dictaient les normes socioculturelles – n'arrêtait pas de grandir. L'influence des valeurs esthétiques et culturelles d'Hollywood, des films français ou italiens, des séries télévisées britanniques ou latino-américaines, ou bien l'influence des genres musicaux en vogue (rock, hippy, punk, métal, ou « turbo-folk » dans les années 1990 etc.) était visible partout dans la vie quotidienne. Et il était évident qu'en s'inscrivant dans les tendances de la mode, dans le comportement des jeunes, dans les modes de divertissement et dans les rites de certains groupes subculturels, les codes culturels transmis par les médias sont devenus une partie intégrante de la culture locale.

La culture « élitiste » se développait elle aussi, et la création des institutions et des manifestations culturelles de référence – tels BITEF, FEST, BEMUS⁴⁰... – a permis l'arrivée

³⁷ Milan Ristović, « Svet ulazi u kuću : mediji i promene privatnosti » [L'entrée du monde dans la maison : les médias et les changements dans la sphère privée], in *Istorija privatnog života...*, *Op. cit.*, p. 570.

³⁸ Les magasins qui vendaient des produits étrangers dont l'origine fiscale était parfois inconnue.

³⁹ Ana Panić, « Dressing in the Latest Fashion : Clothing Between Ideology and Consumerism », in Ana Panić, Ivana Dobrivojević et Jelena Bajić, *They Never Had it Better ? : modernization of Everyday Life in Socialist Yugoslavia*, Belgrade : Museum of Yugoslav History, 2014, p. 64-65.

⁴⁰ BITEF : Festival international de théâtre de Belgrade créé en 1967 ; FEST : Le Festival International du Film de Belgrade, créé en 1971 ; BEMUS : Le Festival international de musique de Belgrade, créé en 1969.

dans le pays des groupes théâtraux, d'expositions et d'artistes étrangers importants. Parallèlement, la présence de la production culturelle et artistique serbe et yougoslave devenait plus visible sur la scène internationale⁴¹. Tous ces échanges culturels et artistiques sur le plan international ont évidemment laissé une trace importante et durable sur le développement et l'éducation culturelle, principalement de la population urbaine.

L'adoption des références et des éléments culturels étrangers et leur intégration dans la culture locale a considérablement changé la vie socioculturelle du pays. Les changements ont été perceptibles dans les modalités de pensées et de comportement, mais aussi dans la vie et dans les routines quotidiennes. Le consumérisme et les médias de masse, notamment les médias audiovisuels, sont devenus des parties intégrantes de la vie de la majorité des citoyens yougoslaves. La télévision fait son apparition assez tôt, dans les années 1950, mais elle ne pénètre largement dans les foyers yougoslaves que durant les années 1970⁴². Une fois entrée dans la maison, le petit écran participera désormais « à la construction et à la structuration du temps quotidien »⁴³, symbolisant en même temps l'évolution des mœurs et du statut social.

L'accessibilité des informations, des films et des séries télévisées accélère, dans les décennies à venir, l'influence de la culture de masse sur la construction de(s) image(s) désirée(s) de la femme, de sa vie quotidienne et des relations de genre. En ce sens, les médias ont également un impact considérable sur la construction et la perception du corps féminin, qui à son tour reflète les enjeux socioculturels complexes. Car, comme le souligne l'anthropologue américaine Gayle Rubin, « nous ne pouvons appréhender le corps autrement que par le prisme des significations que la culture lui affecte »⁴⁴. Les hommes, eux aussi, en tant que créateurs et consommateurs des contenus médiatiques, étaient, et restent toujours, sous l'influence permanente des images de la femme véhiculées par la presse, la télévision, le cinéma et la publicité⁴⁵. À ces puissants moyens de communication et d'influence, sur lesquels s'appuie la société de consommation, s'ajoutera graduellement, dès la deuxième

⁴¹ Ivana Dobrivojević et Ana Panić, « Cultural Climate », in *They Never Had it Better ?...*, *Op. cit.*, p. 70.

⁴² Sabina Mihelj, « Television and the Modernisation of Everyday Life », in *They Never Had It Better ?... Op. cit.*, p. 68. Voir aussi : Ildiko Erdei, « Novi život na “malom ekranu” i oko njega : počeci televizije u socijalističkoj Jugoslaviji (1955-1970) » [Vie nouvelle sur le “petit écran” et autour de lui : les débuts de la télévision dans la Yougoslavie socialiste (1955–1970)], *Etnoantropološki problemi*, vol. 10, n° 2, 2015.

⁴³ Gisèle Bertrand et Pierre-Alain Mercier, *Temporalités de la télévision, temporalités domestiques*, Paris : INA ; CNRS, 1994, p. 1.

⁴⁴ Gayle S. Rubin, *Surveiller et jouir anthropologie politique du sexe*, Paris : Epel, 2010. p. 153.

⁴⁵ Les images du corps érotisé féminin occupent une position centrale dans la presse et des supports pornographiques hétérosexuels, représentant ainsi « un acteur structurant au sein du dispositif de construction de savoirs sur le sexe » ; Béatrice Damian-Gaillard, « L'économie politique du désir dans la presse pornographique hétérosexuelle masculine française », *Questions de communication*, n° 26, 2014, p. 40.

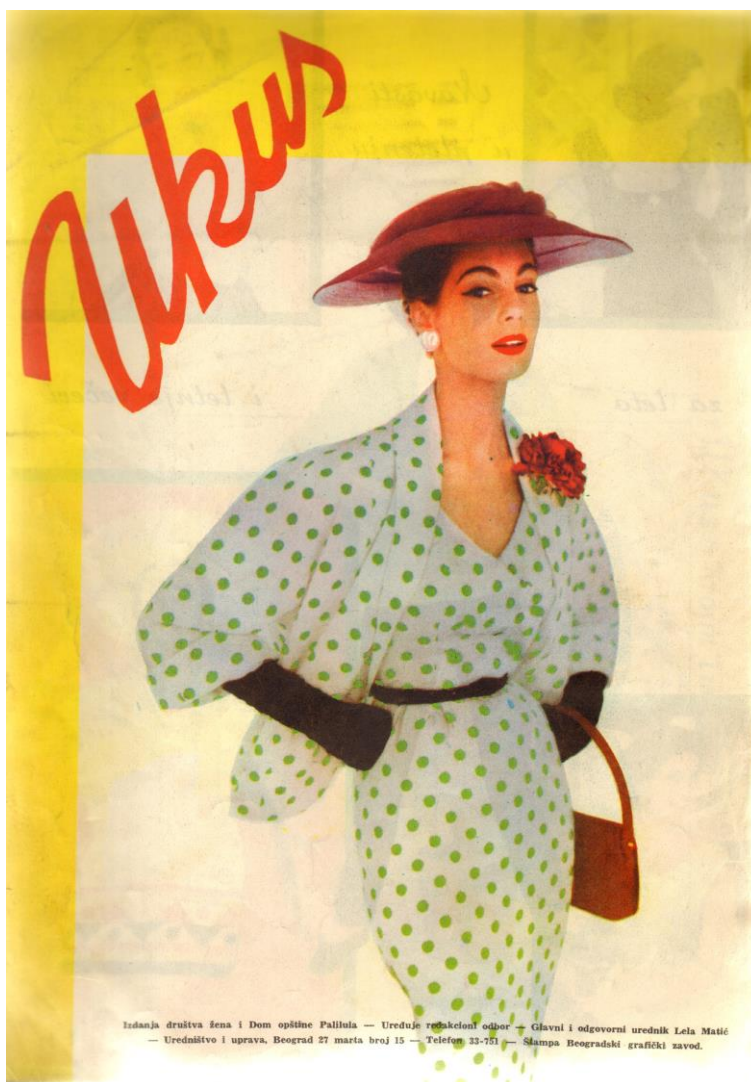
moitié des années 1990, l'Internet qui reprendra au fur et mesure le rôle que remplissaient auparavant la presse et la télévision.

Même si les images renvoyées par les médias ne correspondaient pas à la réalité, les femmes représentées sur ces images idéalisées ont été souvent perçues comme des modèles à imiter et à suivre. À ce propos, l'anthropologue serbe Miroslava Malešević a attiré l'attention en particulier sur l'impact nuisible du « culte de la jeunesse » : selon elle, ce culte, que les médias ne cessent de propager souvent à outrance, a laissé des empreintes évidentes sur la construction de l'identité féminine, notamment dans les milieux urbains, tout en désorientant les femmes face au vieillissement⁴⁶. D'autre côté, ces mêmes médias ont été, et sont encore, les miroirs de la société car ils reflètent les diverses réalités socioculturelles, non seulement les représentations existantes de la femme mais aussi les fantasmes de la féminité et les imaginaires collectifs de féminin et au féminin.

* * *

Le contexte complexe dans laquelle se construisaient l'image et le statut de la femme dans la société serbe et yougoslave durant la période de référence de notre étude, peut être analysé, comme nous avons essayé de le démontrer dans ces deux chapitres, à plusieurs niveaux et sous différents angles. Une telle démarche est d'ailleurs indispensable, car c'est la seule façon qui permet de saisir la complexité de ce contexte. D'autre part, étant donné que les représentations cinématographiques de la femme – qui se trouvent au centre d'intérêt de notre étude – établissent des interactions mutuelles avec les constructions socioculturelles du féminin dans un sens plus général, il nous semblait pertinent de mettre en lumière les différentes facettes de ce contexte relevant de ses diverses dimensions : historique, sociale, politique et culturelle. Bref, de cette manière, nous avons pu éclairer davantage une question importante pour la compréhension du fonctionnement des interactions évoquées plus haut, à savoir : comment les facteurs historiques, politiques et économiques, ainsi que l'influence des médias, de la religion, du savoir médical ou de la culture de masse ont-ils forgé des images de la femme ? Cet éclairage devrait nous aider, nous l'espérons, à mieux saisir et à mieux répondre à une autre question qui se posera lors de notre analyse ultérieure du corpus cinématographique de référence : comment ces images de la femme ont été, à leur tour, réutilisées, reproduites, manipulées ou déconstruites en tant que les métaphores de la société durant plus d'un demi-siècle (1945-2000) de l'histoire yougoslave et serbe ?

⁴⁶ Miroslava Malešević, *Op. cit.*, p. 211-212.



Iskanska društva žena i Dom opštine Palilula — Ureduje redakcioni odjel — Glavni i odgovorni urednik Lela Matić
— Uredništvo i uprava, Beograd 27 marta broj 15 — Telefon 33-751 — Stampa Beogradski graficki zavod.

Fig. 2 : *Ukus*, n°39, 1951.

Deuxième partie

LE(S) CINÉMA(S) SERBE ET YOUGOSLAVE

I

SUR LA NOTION DU CINÉMA NATIONAL

« Dans la définition d'un cinéma national, la question de l'identité paraît incontournable. Comment intervient-elle dans le concept de 'national' ?¹ »

1. COMMENT PEUT-ON DÉFINIR UN CINÉMA NATIONAL ?

Notre recherche exige au préalable un éclaircissement concernant la dénomination *le cinéma serbe* afin d'éviter toute confusion sur le plan méthodologique et terminologique. Mais avant de développer notre réflexion sur ce sujet, il nous semble nécessaire d'aborder la problématique de l'identification d'un cinéma dit national : une bonne maîtrise des questions relevant de cette problématique devrait nous aider à mieux saisir les singularités du cinéma serbe, son évolution historique et les traits principaux de son identité – éléments nécessaires pour la compréhension de la dénomination évoquée plus haut.

Jusqu'au début des années 1980, les études sur les cinémas nationaux ont été, selon Stephen Crofts, concentrées principalement sur des « textes filmiques » produits sur un territoire, géographiquement et politiquement déterminé comme un État, et très rarement autour des facteurs économiques pourtant essentiels dans la production des films². Dans ce discours, les textes filmiques étaient généralement perçus en tant qu'expressions de « l'esprit national ». Par ailleurs, la conceptualisation du cinéma national est souvent pensée à travers les deux méthodes centrales : comparer un cinéma (national) aux autres cinémas, et/ou l'examiner comme un phénomène qui entretient une relation dynamique avec les autres éléments culturels et économiques du pays³. Les théoriciens suggèrent qu'un cinéma national

¹ Maria Tortajada, « Du 'national' appliqué au cinéma », *1895, Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, n° 54, 2008, p. 10.

² Stephen Crofts, « Concepts of National Cinema », in John Hill et Pamela Church Gibson (éd.), *The Oxford Guide to Film Studies*, Oxford : Oxford University Press, 1998, p. 385-394.

³ Andrew Higson, « The Concept of National cinema », *Screen*, vol. 30, n°40, 1989, p. 38.

construit souvent son identité par rapport aux autres cinémas, notamment par rapport à Hollywood⁴. Les termes de *l'art*, de la *culture*, de la *qualité* et d'*identité nationale* sont couramment employés justement pour opposer le concept de cinéma national à la grosse machine hollywoodienne⁵ et aux standards et valeurs qu'elle impose. Dans ce sens, l'identité d'un cinéma national se forme sur l'idée de la particularité culturelle et historique de la nation et du pays, mais, de l'autre côté, les *autres* cinémas peuvent également lui servir de modèle.

Le facteur de la production reste, tout de même, prioritaire dans le processus d'identification d'un cinéma national. Cependant, il serait réducteur de se limiter au seul critère de la production « *dans et par un état-nation particulier* »⁶ et de négliger les autres éléments importants pour l'analyse des cinémas nationaux comme, par exemple, ceux de la distribution et de l'exploitation des films, des audiences, des discours sur les films, des textes filmiques, etc. En outre, il est essentiel également de prendre en compte les spécificités nationales et culturelles, ainsi que les spécificités des *genres* et des mouvements cinématographiques dans le pays, mais aussi le rôle de l'État dans la régulation de l'industrie cinématographique⁷. Selon Paul Willemen, les notions de *cinéma* et de *nation* sont des « complices » : chacune des deux a ses propres narratifs historiques, ses origines et les moments clés dans son histoire, mais, en même temps, le cinéma est en lui-même un *processus* qui ne peut pas être réduit seulement à une nation particulière⁸.

Étant donné que notre étude a pour l'objectif d'analyser les représentations de la femme dans le cinéma serbe, il est indispensable de déterminer les critères permettant de comprendre pourquoi les films qui seront dans le cœur de notre analyse appartiennent au corpus d'un cinéma national – le cinéma serbe, et comment, et de quelle façon, ce cinéma représente un cinéma national particulier.

Pour commencer, il faut tenter d'abord d'apporter la réponse à la question suivante : comment discerner le cinéma serbe du cinéma yougoslave ? Il s'agit d'une question simple d'apparence mais en réalité complexe car le cinéma serbe a évolué, durant plusieurs décennies, dans le cadre de ce dernier, et leurs histoires respectives paraissent indissociables. En effet, il n'est pas aisé, comme nous allons le voir plus tard, de faire une distinction claire entre les deux notions ni d'établir une périodisation ou une chronologie nette de ce(s)

⁴ Comme c'était le cas, nous le verrons plus tard, avec le cinéma yougoslave.

⁵ Andrew Higson, *Op. cit.*, p. 4. Voir aussi : Tomislav Gavrić, *Nacionalni film*, Novi filmograf : Edicija +, Beograd : Udruženje filmskih umetnika Srbije, 2012.

⁶ Stephen Crofts, *Op. cit.*, p. 386

⁷ *Ibid.*

⁸ Paul Willemen, « The National revisited », in Valentina Vitali et Paul Willemen (éd.), *Theorising National Cinema*, London : BFI Publishing, 2006, p. 41.

cinéma(s), d'où vient d'ailleurs cette hésitation concernant l'usage du singulier ou du pluriel. Cet embarras méthodologique provient d'abord, bien sûr, de l'extraordinaire complexité historique et politique de la région, complexité qui suscite inévitablement la confusion chez les Occidentaux, y compris chez les spécialistes, qui avaient tendance à penser la Yougoslavie plutôt à travers une représentation banalisée que l'on retrouve, brillamment résumée, dans un guide touristique : « Un État, deux alphabets, trois religions, quatre langues, cinq nations, six républiques »⁹. Certes, après l'éclatement de l'État commun dans les années 1990, et sous l'influence des médias, les regards sur l'ancien pays des Slaves du sud ont considérablement changé si bien que les historiens et les théoriciens du cinéma commencent eux aussi à distinguer plus clairement les différents cinémas yougoslaves, malgré le fait que cette démarche paraît parfois encore difficile à réaliser.

Pour illustrer cette complexité, il suffit d'évoquer le cas de *La Bataille de la Neretva* [Bitka na Neretvi] de Veljko Bulajić, célèbre épopée sur l'une des sept offensives menées par les partisans, sortie en 1969. [Figure 3, p. 71.] Depuis 2012, ce film se trouve au cœur d'une procédure judiciaire qui risque de prendre plusieurs années encore parce qu'il paraît pratiquement impossible de déterminer la paternité nationale de l'œuvre. Le directeur du film est un Monténégrin résidant en Croatie, l'intrigue du film se déroule en Bosnie-Herzégovine, les acteurs principaux sont, entre autres, d'origine serbe, enfin, il s'agit d'une coproduction de « Bosna film » de Sarajevo et de « Jadran film » de Zagreb...¹⁰

2. COMMENT PEUT-ON DISTINGUER LE « CINÉMA SERBE » DU « CINÉMA YOUGOSLAVE » ?

Les histoires générales du cinéma en France et dans d'autres pays accordent très peu de place au cinéma serbe et yougoslave, et si elles l'abordent, c'est le plus souvent à travers les réalisateurs et les films les plus connus, présentés dans les festivals internationaux. Certains spécialistes étrangers, y compris les français, considèrent même « qu'il n'y avait pratiquement pas d'industrie cinématographique avant la Seconde Guerre mondiale en Yougoslavie »¹¹, et qu'à cette époque le cinéma serbe n'existait pas. Ces affirmations ne sont évidemment pas crédibles : leurs auteurs n'avaient probablement pas accès aux sources fiables.

⁹ *Yougoslavie*, Seuil, Collection « Petite Planète », Paris, 1965.

¹⁰ Aleksandar S. Janković, *Redefinisanje identiteta, Istorija, zablude, ideologije u srpskom filmu* [La redéfinition de l'identité. L'Histoire, les illusions, les idéologies dans le cinéma serbe], Beograd : Filmski centar Srbije, Fakultet dramskih umetnosti, 2017, p. 104.

¹¹ Mira et Antonin Liehm, *Les cinémas de l'Est, de 1945 à nos jours*, Paris : Les éditions du CERF, 1989, p. 127.

Quant aux historiens du cinéma serbes et/ou yougoslaves, il faut dire qu'ils ont, pour des raisons historiques et politiques, opté pour la notion de « cinéma yougoslave ». Mais, faut-il rappeler que c'est une notion à prendre avec précaution ? Et ceci d'autant plus qu'elle a conduit certains auteurs à une confusion terminologique. En effet, il est déjà arrivé que l'on utilise l'appellation du cinéma yougoslave en parlant des faits et des activités relevant de l'époque où la Yougoslavie n'existait pas. C'est le cas, par exemple, de Dejan Kosanović¹² qui évoque « la période des pionniers yougoslaves du cinéma (1905 – 1914) » tout en s'efforçant de distinguer les différentes étapes dans l'activité cinématographique sur le territoire de la Yougoslavie entre 1896 et 1918¹³ !

Afin d'éviter ce genre de piège, les historiens et les théoriciens du cinéma ont proposé différents types de classifications de la cinématographie en Serbie et en Yougoslavie. Par exemple, certains auteurs comme Daniel Goulding distinguent plusieurs étapes importantes dans l'évolution du cinéma yougoslave sur la base de critères de la production. D'autres, comme Nevena Daković, le font sur une autre base : celle qui fait apparaître la différenciation des genres cinématographiques dominants¹⁴. Certaines idées exposées par cette dernière – en particulier son concept du « cinéma balkanique », traité comme un genre cinématographique à part entière¹⁵ – méritent que l'on s'y arrête un peu. Plus précisément, Nevena Daković estime que *le cinéma des Balkans* se caractérise par une originalité et une authenticité, et que sa forme et son contenu lui assurent le statut d'un art collectif – national. D'après son analyse, le « genre balkanique » se présente comme une mosaïque des divers genres cinématographiques, qui englobe les œuvres de(s) production(s) régionale(s), mais aussi les œuvres traitant les thèmes régionaux. Dans ce sens, les textes filmiques de ce « genre » se construisent non seulement autour des thèmes mais aussi autour des stéréotypes qui, tous ensemble, incarnent « l'identité balkanique ». À ce propos il est intéressant d'évoquer également l'avis d'une chercheuse d'origine bulgare, Dina Iordanova, qui suggère elle aussi que « la production

¹² Dejan Kosanović, « L'activité cinématographique en Yougoslavie de 1896 à 1945 » in Jean Loup Passek, Zoran Tasić et al. (éd.), *Le Cinéma yougoslave*. Coll. Cinéma/pluriel. Paris : Centre Georges Pompidou, 1986, p. 43-47.

¹³ Durant cette période il n'y avait que les deux pays indépendants sur le territoire du futur État des Slaves du Sud – le Royaume de Serbie et la Principauté du Monténégro, tandis que les autres parties du territoire étaient sous occupation ottomane ou austro-hongroise.

¹⁴ Slobodan Naumović, « Kadriranje kulturne intimnosti: nekoliko misli o dinamici samopredstavljanja i samopoimanja u srpskoj kinematografiji » [Cadrer l'intimité culturelle: quelques réflexions sur la dynamique d'autoreprésentation et de conception de soi dans le cinéma serbe], *Godišnjak za društvenu istoriju*, n° 1, 2010, p. 12-13.

¹⁵ Nevena Daković, *Balkan kao (filmski) žanr: slika, tekst, nacija* [Les Balkans en tant que genre (cinématographique) : image, texte, nation], Beograd : Fakultet dramskih umetnosti: Institut za pozorište, film, radio i televiziju, 2008, p. 39-44.

culturelle des Balkans révèle tout de même une étonnante persistance des thèmes et des styles »¹⁶.

Une mise au point nous paraît ici nécessaire. Sans vouloir bien entendu nier l'existence de certains points communs dans les productions de différents pays de cette région, on ne peut pas à ne pas s'apercevoir que l'industrie cinématographique des Balkans est loin d'être homogène, raison pour laquelle l'idée d'utiliser le discours de *national* et le concept de *nation* dans le contexte du *cinéma des Balkans* ne nous paraît pas très convaincante. Ce d'autant plus qu'il est impossible, pour diverses raisons¹⁷, de déterminer *l'être balkanique*¹⁸ ou *l'identité nationale balkanique* en tant que telle car, en essayant de le faire, nous prôtons le risque de tomber dans le piège de l'essentialisme culturel. Enfin, on ne peut pas non plus ignorer le point de vue des professionnels du cinéma qui affirme tout simplement que le « genre balkanique » n'existe pas. Il nous semble, en revanche, que les critères élaborés par Nevena Daković pourraient être stimulants dans la recherche d'une autre définition, celle qui se rapporterait à la notion *le cinéma yougoslave* – un cinéma « plurinational » englobant, lui aussi, les productions de différentes républiques.

L'étude la plus systématique et la plus complète sur le cinéma serbe est sans doute celle faite par l'historien et le critique de cinéma, Petar Volk, qui offre, dans son ouvrage *Le cinéma serbe*¹⁹, un aperçu historique détaillé de l'évolution du film et de l'industrie cinématographique en Serbie. Cependant, ses critères et concepts théoriques paraissent quelque peu abstraits : il donne l'impression de vouloir remettre en question le concept du cinéma yougoslave et que, pour lui, la notion du cinéma serbe s'impose, semble-t-il, d'évidence. Et s'il est incontestable que son travail sur l'histoire du cinéma national est précieux et d'une grande importance pour tous ceux qui travaillent dans ce domaine, force est de constater que ce chercheur n'offre pas non plus, à l'instar de ses autres collègues, une réponse claire à la question que nous avons évoquée au préalable, à savoir : comment discerner le cinéma serbe du cinéma yougoslave ?

Face à cette absence du consensus méthodologique concernant la définition du cinéma serbe, ainsi qu'au nombre limité d'ouvrages de référence sur l'histoire de ce cinéma national,

¹⁶ Dina Iordanova, « Relier un espace délié », in : *Les cultures des Balkans*, vol. 1, *Au sud de l'Est*, 2006, p. 47.

¹⁷ Sans entrer dans les détails, nous pouvons citer parmi ces problèmes la complexité culturelle et historique de la région, la diversité ethnique et religieuse, mais aussi les problèmes épistémologiques des concepts de *nation* et de *nationalité*.

¹⁸ Iordanova affirme « que les Balkans ont beaucoup plus à gagner à accepter collectivement leur 'être balkanique', leur culture 'mi-orientale', à laquelle ils ne peuvent se soustraire ». Dina Iordanova, *Op. cit.*, p. 48.

¹⁹ Petar Volk, *Srpski film* [Le Cinéma serbe], Beograd : Institut za film, 1996.

nous sommes obligée de créer notre propre cadre méthodologique afin de pouvoir constituer un corpus des films²⁰ qui fera par la suite l'objet de notre analyse.

Après une longue réflexion et la consultation de différentes sources, nous avons décidé d'opter pour une définition du cinéma serbe fondée sur plusieurs critères de base. Selon cette définition, un film serait considéré comme serbe : 1) si sa production est majoritairement serbe ; 2) si son réalisateur est d'origine serbe ou s'il reconnaît la cinématographie serbe comme sienne ; 3) s'il est tourné (au moins partiellement) en Serbie ; 4) s'il traite des thèmes relevant d'actualité ou d'histoire et de la culture serbe. Le besoin de recourir à une telle « grille méthodologique » – à nos yeux seule capable d'assurer une approche crédible et impartiale dans la sélection des films et la constitution de notre corpus cinématographique – serait sans doute plus clair après un court aperçu de l'histoire du cinéma serbe et yougoslave ; aperçu qui devrait démontrer une fois de plus la complexité de la question touchant à l'identité d'un cinéma national.

²⁰ La distinction d'un corpus, organisé en liste de films et d'auteurs, auquel on attribue une appartenance nationale, reste, d'après Maria Tortajada, un des moyens possibles pour définir un cinéma national. Maria Tortajada, *Op. cit.*, p. 15.

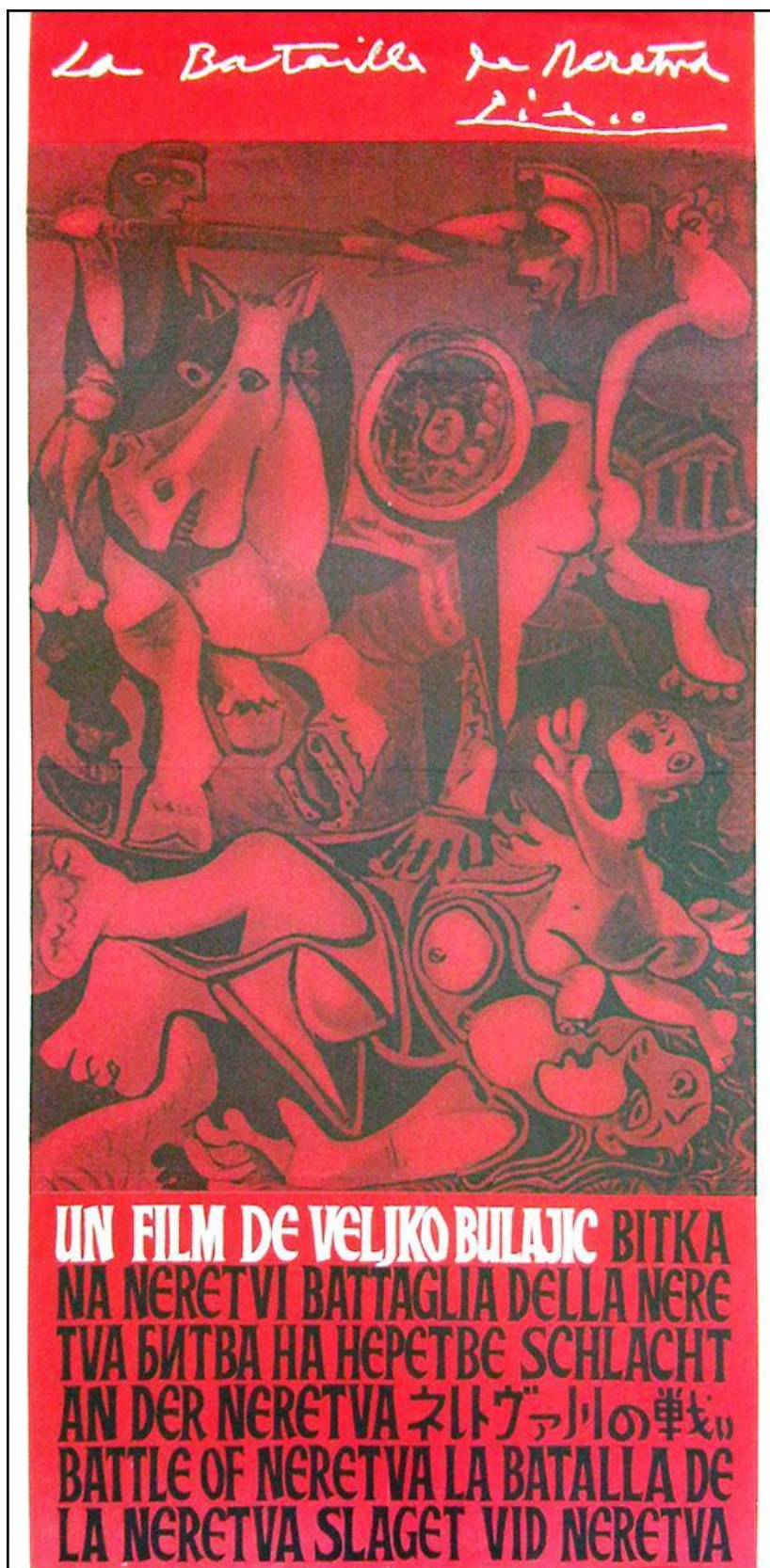


Fig. 3 : L'affiche du film *La Bataille de la Neretva*, réalisée par Pablo Picasso.

II

APERÇU DE L'HISTOIRE DU CINÉMA SERBE ET YOUGOSLAVE 1896-2000

« On dit habituellement que le cinéma est un art sans frontières. C'est à la fois vrai et faux. Vrai parce que la plupart de thèmes abordés sont universaux. Faux parce que chaque nation soigne ses propres particularismes, ses propres originalités, ses propres obsessions.¹»

1. DES PIONNIERS DU CINÉMA SERBE À LA LIBÉRATION

D'après l'historien contemporain du cinéma, Aleksandar S. Janković, *le film serbe*, en tant qu'un phénomène artistique particulier, est apparu au tournant du XX^e siècle en Royaume de Serbie et, de ses débuts à nos jours, il a continué à se développer comme un *cinéma national*.² Durant cette période, longue de plus d'un siècle, il n'a cessé d'affirmer sa propre identité, malgré le fait que son évolution a eu lieu dans « les huit pays différents », en réalité sur un territoire qui, au cours des cent dernières années, a dû changer de nom huit fois.³ Pour être précis, nous pouvons considérer l'année 1896 comme le point de départ de l'activité cinématographique en Serbie. Plus exactement, le 6 juin 1896 à Belgrade, dans le célèbre restaurant « La Croix d'Or » [Kod Zlatnog krsta], eut lieu la première séance de cinéma (qui fut d'ailleurs la première dans toute la péninsule des Balkans)⁴. C'est à cette occasion que

¹ Jean-Loup Passek, « Présentation », in Jean-Loup Passek, Zoran Tasić et al. (éd.), *Le Cinéma yougoslave*, Coll. Cinéma/pluriel, Paris : Centre Georges Pompidou, 1986, p. 7.

² Aleksandar S. Janković, *Redefinisanje identiteta, Istorija, zablude, ideologije u srpskom filmu* [La redéfinition de l'identité. L'Histoire, les illusions, les idéologies dans le cinéma serbe], Beograd : Filmski centar Srbije, Fakultet dramskih umetnosti, 2017, p. 103.

³ Le Royaume de Serbie (1882-1918), Royaume des Serbes, Croates et Slovènes (1918-1929), Royaume de Yougoslavie (1929-1945), République fédérative populaire de Yougoslavie (1945-1963), République fédérative socialiste de Yougoslavie (1963-1992), République fédérale de Yougoslavie (1992-2003), Communauté d'États Serbie-et-Monténégro (2003-2006), République de Serbie (depuis 5 juin 2006).

⁴ Srdjan Knezevic, « Le Cinématographe Lumière à Belgrade et à Zagreb en 1896-1897 », *1895, revue d'histoire*

l'opérateur français, André Désiré Carré⁵, a présenté les films des frères Lumière, une projection (de neuf courts métrages) qui sera refaite pendant vingt-cinq jours consécutifs, avant de se poursuivre dans de nombreuses autres villes balkaniques.⁶

Le premier film réalisé sur le sol yougoslave est tourné également à Belgrade, en mars 1897, par ce même André Carré. Il s'agissait du *Départ du roi Alexandre Obrenovic de la cour pour la cathédrale*⁷. Quatorze ans plus tard, en 1911, apparaît le premier film de fiction serbe *La Vie et l'œuvre du chef immortel Karageorges*⁸ [Život i delo besmrtnog vožda Karadjordja] réalisé par le célèbre acteur de l'époque, Čiča Ilija Stanojević.⁹ Cet acteur et ses confrères – les pionniers du cinéma serbe – réaliseront encore quelques films de fiction, de nombreux courts métrages d'actualités et des documentaires avant le début de la Première Guerre mondiale. Après la formation du Royaume des Serbes, des Croates et des Slovènes en 1918¹⁰, la dénomination *cinéma serbe* commence au fur et à mesure à céder la place à l'appellation de *cinéma yougoslave*, avant de disparaître presque entièrement après la Deuxième Guerre mondiale. En effet, après 1945 l'adjectif « yougoslave », favorisé par le régime communiste et par ses media, s'impose rapidement dans de nombreux domaines culturels avec l'objectif de soutenir l'idée d'un pays unitaire, inspiré du modèle jacobin, et d'apaiser les tensions nationalistes.

Entre les deux guerres, l'État n'accordait pas beaucoup d'intérêt au développement du cinéma national en tant que « patrimoine culturel »¹¹. Pourtant, c'est justement au cours de cette période que voient le jour des projets susceptibles de soutenir le développement du cinéma national. Ainsi, par exemple, en 1921, à Zagreb est fondée la première école du cinéma. Une décennie plus tard, en 1931, sont créées la Centrale cinématographique d'État et la société de production « Film » à Belgrade. Cette même année est également votée la première loi réglementant le marché du cinéma visant à favoriser la production nationale.

du cinéma, 16, n° 1, 1994, p. 27–28.

⁵ Le photographe et l'opérateur français qui était à la tête d'une équipe de démonstrateurs ambulants de la découverte des frères Lumière.

⁶ Belgrade fut la huitième capitale européenne à laquelle le cinématographe de Paris a rendu visite (après Londres, Bruxelles, Madrid, Vienne, Berlin, Genève et Bucarest). Srdjan Knezevic, *Op. cit.*, p. 28.

⁷ Il a réalisé, probablement en même temps également les films suivants : *La Station de tramway de Terazije* ; *La sortie de la manufacture de tabac*, et *Promenade à Kalemegdan*.

⁸ Djordje Petrović, dit Karadjordje (Karageorges), fut le chef de la Première insurrection serbe contre les Turcs et le fondateur de la dynastie des Karadjordjević.

⁹ On considérerait ce film comme perdu depuis 1947/8, jusqu'à ce qu'il soit découvert par les historiens du cinéma Aleksandar Erdeljanović et Radoslav Zelenović en 2003 au *Filmarchiv Austria* à Vienne.

¹⁰ Rebaptisé Royaume de Yougoslavie en 1929.

¹¹ Dejan Kosanović, « Histoire du cinéma yougoslave. L'activité cinématographique en Yougoslavie de 1896 à 1945 » in Jean-Loup Passek, Zoran Tasić et al. (éd.), *Le Cinéma yougoslave...*, *Op. cit.*, p. 44.

C'est sans doute grâce à ces avancées – et même si l'histoire du cinéma serbe jusqu'à la Deuxième Guerre mondiale reste plutôt l'histoire des efforts de quelques enthousiastes passionnés par le Septième art – que le cinéma a commencé à jouer un rôle grandissant dans la vie sociale.

Pendant la Deuxième Guerre mondiale, le cinéma sert « d'arme de l'occupant et de ses collaborateurs »¹². La production cinématographique et le marché du film sont complètement sous le contrôle des nazis, mais la portée du cinéma de cette période reste minime. « Le collaborationnisme idéologique dans le domaine du cinéma fut tout à fait négligeable par son ampleur et mineur par ses résultats », souligne Kosanović, « car, à un moment décisif de l'histoire, il se retrouva à l'écart, et même au rebours de la lutte de tous les peuples de Yougoslavie. Et dans cette lutte, dans les rangs des partisans yougoslaves, se formait au même moment le noyau du cinéma yougoslave contemporain.¹³ » Malgré le fait que cette affirmation nous parait aujourd'hui idéologiquement connotée, elle est tout à fait en accord avec le discours dominant de la Yougoslavie communiste concernant l'importance du mouvement de résistance de Tito. Toutefois, l'influence de ce mouvement et du régime titiste sur l'expression artistique dans les années qui ont suivi la guerre est incontestable. Les films réalisés à cette époque-là portent essentiellement sur la résistance, la guerre contre les occupants, la libération nationale et l'héroïsme des partisans,¹⁴ et ces thèmes continueront – d'une manière ou d'une autre – à occuper une place importante pendant plusieurs décennies. L'industrie cinématographique servait surtout les intérêts de l'idéologie du communisme et de l'État, tout en affirmant, dans le discours officiel, qu'elle servait « l'idéal d'une société socialiste, égalitaire et fraternelle »¹⁵.

2. NAISSANCE D'UN « CINÉMA KOMUNISTO »¹⁶

La création du nouvel État s'accompagne de la mise en place d'une industrie cinématographique mais, pour paraphraser Ranko Munitić, il est impossible de déterminer précisément sa date de naissance¹⁷. En revanche, nous pouvons, sans trop de difficulté,

¹² *Ibid.*, p. 47.

¹³ *Ibid.*, p. 47.

¹⁴ Et, dans une moindre mesure, les adaptations littéraires.

¹⁵ Astrid Maury, « Du réalisme socialiste aux enfants terribles... », in Basić (Jasmin) (éd), *Vague noire. Les enfants terribles du cinéma yougoslave*, Genève : Université de Genève, ciné-club universitaire, 2012, p. 3.

¹⁶ *Cinema Komunisto* est le titre d'un film documentaire sur les rapports étroits de l'industrie cinématographique yougoslave et de l'État à l'époque de Tito. Le film est réalisé en 2011 par Mila Turajlić.

¹⁷ Ranko Munitić, « Le cinéma yougoslave », in Passek, Jean-Loup, Tasić, Zoran et al. (éd.), *Le Cinéma yougoslave...*, *Op. cit.*, p. 49.

mentionner certaines dates importantes pour sa chronologie. Ainsi, en novembre 1944, voit le jour à Belgrade la *Firme cinématographique d'État* ayant pour mission de superviser la diffusion des films.¹⁸ L'année suivante elle deviendra la *Firme cinématographique de la République populaire fédérative yougoslave* et regroupera les secteurs de la production et de la distribution avec des antennes en Croatie (Zagreb) et Slovénie (Ljubljana). En 1946, cette dernière est remplacée par le *Comité cinématographique* [Komitet za Kinematografiju] auprès du gouvernement de la RFPY. La production est confiée à une compagnie centralisée, *Zvezda film*, à laquelle s'ajoutent six antennes implantées dans chacune des six républiques. La même année paraît la première revue professionnelle du cinéma *Film*.¹⁹ En ce qui concerne d'autres faits marquants de cette décennie, il convient de noter en particulier l'ouverture, à Belgrade, de l'*École supérieure de cinéma* (1947) et de la *Cinémathèque yougoslave* (1949). À cela il faut ajouter, enfin, qu'entre 1946 et 1948 sont créées neuf maisons de production dans les diverses républiques.

On voit bien que le centre administratif de cette nouvelle industrie cinématographique yougoslave se trouvait en Serbie, plus précisément à Belgrade. Ce fait a joué un rôle important, voire déterminant, dans le développement du cinéma serbe : avant la dissolution de la Yougoslavie en 1991, environ 50% de la production nationale cinématographique était réalisée en Serbie.²⁰ Par ailleurs, la plupart des cinéastes ont vécu et travaillé à Belgrade, capitale de la Yougoslavie, où ils avaient à leur disposition les moyens nécessaires pour la réalisation de leurs films – notamment techniques, mais aussi budgétaires. Cela dit, il faut également noter que, durant toute la période de l'existence de l'État commun, il existait aussi une forte coopération entre les cinématographies des républiques faisant partie de cet État fédéral. Ce fait nous conduit à faire une précision importante : même si la création de la Yougoslavie communiste a placé toute la production cinématographique dans un cadre socio-historique commun – le cadre yougoslave, les productions nationales dans les diverses républiques, y compris celle en Serbie, ont suivi, chacune, une évolution qui leur est propre « en s'appuyant dès les débuts sur les ressources et les expériences locales », ainsi que sur les traditions artistiques nationales²¹. C'est pourquoi on peut certes parler du *cinéma yougoslave*

¹⁸ Dejan Kosanović, « Tableau synoptique (1896-1985) », in Jean-Loup Passek, Zoran Tasic et al. (éd.), *Le Cinéma yougoslave...*, *Op. cit.*, p. 24-25.

¹⁹ *Ibid.*, p. 25.

²⁰ Dejan Kosanović, « Film i kinematografija (1896-1993) » [Le film et la cinématographie], in *Istorija srpske kulture* [L'Histoire de la culture serbe], Gornji Milanovac : Dečje novine, Beograd: Udruženje izdavača i knjižara Jugoslavije, 1994, p. 359. Le même texte est consultable sur *Projekat Rastko: Istorija srpske culture*, https://www.rastko.rs/isk/isk_27.html.

²¹ *Ibid.*, p. 165.

mais sans négliger l'existence de plusieurs cinémas nationaux, parmi lesquels se trouve également *le cinéma serbe*, qui ont réussi à se forger au fur et à mesure une identité propre, reconnaissable.

Les premiers documentaires et films d'animation de cette nouvelle cinématographie yougoslave sont tournés dès 1945²² alors qu'en 1947 s'achèvent les tournages des premiers longs-métrages de fiction yougoslave d'après-guerre : *Slavica* de Vjekoslav Afrić et *Ce peuple vivra* [Živjeće ovaj narod] de Nikola Popović. En 1951, le Comité cinématographique est dissout, la production cinématographique se réorganise et devient plus libérale. Au cours des années suivantes, les relations avec les cinématographies étrangères deviennent beaucoup plus étroites, notamment en termes de coproduction et d'échanges de services²³. Au même moment, à la suite du conflit Tito – Staline²⁴, le cinéma yougoslave s'éloigne du modèle soviétique qui jusqu'alors lui servait d'exemple à suivre. Car même si le réalisme socialiste stalinien n'a jamais été officiellement imposé aux artistes yougoslaves, sa variété locale, le « réalisme national » se développait tout en héritant des traits caractéristiques de son prototype²⁵.

Le début des années cinquante se caractérise aussi par la stabilisation de la situation politique intérieure en Yougoslavie socialiste et par de grandes réformes économiques, basées sur le principe de l'autogestion où « l'opposition au 'réalisme national' put se manifester avec une vigueur renouvelée »²⁶. En ce qui concerne le Septième art, l'année 1956 est importante car « la loi fondamentale sur le cinéma » est votée, ayant pour objectif de régler les secteurs de la production, de la distribution et de l'exploitation des films, tout en reconnaissant « le rôle socio-culturel considérable du cinéma »²⁷. Pour des raisons politiques, bien sûr, mais aussi économiques, le pays s'ouvre progressivement à l'Occident, ce qui se reflète aussi sur l'industrie cinématographique. Au fur et à mesure, les différents aspects de la culture occidentale, et notamment de la culture américaine, commencent ainsi à s'infiltrer dans la vie quotidienne et à influencer la culture et l'art en Yougoslavie.

²² Selon les historiens du cinéma, de 1945 à 1950 on a tourné en Yougoslavie 270 documentaires et films d'animation ainsi que 13 longs métrages. Voir : Ranko Munitić, *Op. cit.*, p. 50.

²³ Le premier accord intergouvernemental est signé avec la France (Dejan Kosanović, « Tableau synoptique... », *Op. cit.*, p. 27).

²⁴ En 1948 Tito rompt avec Staline et la Yougoslavie est exclue du *Kominform* (Le bureau d'information des pays communistes) à cause de la « sourde opposition avec Moscou, du point de vue économique, de l'organisation de l'armée populaire et du rôle des conseillers militaires soviétiques ». Dušn Bataković (ed.), *Histoire du peuple serbe*, Paris : L'Age d'homme, 2005, p. 351.

²⁵ Mira et Antonin Liehm, *Les cinémas de l'Est, de 1945 à nos jours*, Paris : Les éditions du CERF, 1989, p. 129.

²⁶ *Ibid.*, p.131.

²⁷ Dejan Kosanović, « Tableau synoptique... », *Op. cit.*, p. 27.

3. DE LA « VAGUE ROUGE » À LA HOLLYWOODISATION DU CINÉMA

Durant cette première période du « cinéma komunisto » qui couvre à peu près une décennie et demie après la fin de la Seconde Guerre mondiale, les thèmes qui dominent dans le cinéma en Yougoslavie sont naturellement liés à la guerre de libération. Vu le contexte socio-politique décrit plus haut, il paraît logique que, dans ces films, l'accent soit mis sur les combats menés par le mouvement de résistance partisane organisé par Tito et ses collaborateurs communistes. Le nombre de ces œuvres cinématographiques ne cessait d'ailleurs de grandir d'une année à l'autre constituant ainsi un opus filmique considérable. Dans son livre *Jugoslovenski ratni film* [Le film yougoslave de guerre], Milutin Čolić, l'un des premiers auteurs à se pencher sur la question de ce type de film, a par exemple recensé autour de deux cents œuvres cinématographiques de la production yougoslave qui, selon lui, pouvaient être classées comme *films de partisans*²⁸. Compte tenu de l'importance de cette production, ce critique de cinéma a également émis l'idée d'après laquelle on peut parler à bon droit du *film de partisans* en tant que sous-genre particulier du film de guerre.

L'ouvrage de Milutin Čolić se rapporte certes à une période large coïncidant plus ou moins avec le règne de Josip Broz Tito (1945-1980), mais ne tient pas compte de l'ensemble des œuvres produites. À cette longue liste qu'il a proposée, il faudrait en ajouter un certain nombre d'autres œuvres car on a continué de tourner les films de ce type même après la disparition du président yougoslave, jusqu'en 1990 et l'éclatement de la guerre civile dans les Balkans²⁹. Durant ces longues décennies de l'existence du film de partisans, et de sa présence dans les répertoires des cinémas serbes et yougoslaves, bien de choses ont changé : le regard sur la guerre, la perception du mouvement de résistance, le rôle du cinéma dans la société, les rapports entre les cinéastes et le pouvoir... Pour tenter de mieux faire ressortir les traits caractéristiques de l'évolution de ce type de film, certains chercheurs se sont efforcés d'opérer une périodisation ou encore une classification de différentes catégories d'œuvres appartenant à ce genre filmique. À ce sujet, citons en particulier la périodisation proposée par Marijana Stojčić et Nadja Duhaček qui distinguent deux phases dans l'histoire du film de partisans : la première, plus courte (1947-1960), est dominée par des récits simples sur le début de la révolution alors que la seconde, qui s'étend sur trois décennies (1960-1990), se caractérise par

²⁸ Voir : Milutin Čolić, *Jugoslovenski ratni film* [Le cinéma yougoslave de guerre], Beograd, Titovo Užice : Institut za film, Vesti, 1984.

²⁹ *La chute de l'Italie* [Pad Italije, 1981] de Lordan Zafranović, *La marche à travers Igman* [Igmanski marš, 1983] de Zdravko Šotra, *Balkan express 1 et 2* [Balkan ekspres 1 (1983) i 2 (1989)], réalisés par Branko Baletić (1), et Aleksandar Djordjević, Predrag Antonijević et Miloš Radović (2), etc.

les récits épiques sur les grandes batailles. Ajoutons encore que, selon ces chercheuses, dans cette dernière phase le film de partisans acquiert le statut de genre à part entière³⁰.

En ce qui concerne les tentatives visant à repérer les divers courants ou catégories de ce *genre* ou *sous-genre* filmique, contentons-nous de mentionner ici celle faite par Andrew Horton qui s'appuie par ailleurs sur les travaux de Milutin Čolić. Plus précisément, ce chercheur propose une classification des films de partisans qui se réfère à différents critères, en distinguant quatre catégories ou courants dans lesquels domine l'un des traits suivants : le romantisme héroïque, courant qui commence avec *Slavica* (1947) ; le dé-romantisme (angl. *de-romanticism*) qui apparaît en 1952 avec *Frosina* de Vojislav Nanović ; le négativisme antihéroïque qui émerge au milieu des années 1960 avec la vague noire ; et, enfin, la quatrième catégorie que l'on peut désigner comme films-spectacles : les grandes productions des films de guerre d'action, réalisés dans les années 1960-1970³¹.

Afin de compléter ce rapide survol de l'histoire du film de partisans, il nous semble utile pour une bonne compréhension de notre analyse ultérieure, de donner ici encore quelques précisions sur ses caractéristiques principales. Rappelons d'abord quelques remarques faites au sujet des premiers films traitant des thèmes relatifs à la Guerre de libération nationale. Nous l'avons déjà dit que ces œuvres produites dans l'immédiate après-guerre ont subi une influence soviétique qui se reflétait surtout dans l'imitation de certains éléments caractéristiques du modèle du cinéma de l'époque stalinien. Cette influence est d'abord visible dans la manière de broser les portraits des personnages qui ressemblaient souvent aux modèles d'*Homo sovieticus*. Pour notre étude, il est surtout intéressant de distinguer ici les traits significatifs de la femme soviétique que l'on peut reconnaître également chez les héroïnes des premiers films produits en Yougoslavie communiste.

Pour ce faire, nous allons nous appuyer sur une étude de Valéry Kossov consacrée au « mythe de la femme soviétique » dans le cinéma de l'URSS dans laquelle sont justement soulignés certains de ces traits³². Selon ce chercheur, c'est surtout la « pureté morale » de la femme – qualifiée de « la femme nouvelle » – qui est mise en lumière : elle est toujours exemplaire, l'incarnation même des qualités éthiques irréprochables telles que « l'honnêteté et

³⁰ Marijana Stojčić et Nadja Duhaček, « From Partisans to Housewives: Representation of Women in Yugoslav Cinema », *Časopis za povijest Zapadne Hrvatske*, Revolutions and revolutionaries: from the gender perspective, n° 11, 2016, p. 79.

³¹ Andrew Horton, « The Rise and Fall of the Yugoslav Partisan Film: Cinematic Perceptions of a National Identity », *Film Criticism*, vol. 12, n° 2, 1987, p. 20-21.

³² Voir : Valéry Kossov, « Construire, déconstruire, reconstruire au cinéma le mythe de la femme soviétique », in Cécile Vaissié (dir.), *La fabrique de l'homme nouveau après Staline. Les arts et la culture dans le projet soviétique*, Presses Universitaires de Rennes, 2016, p. 149-151.

la franchise, y compris conjugale, le désintéressement, l'adhésion à la nouvelle société et la solidarité avec celle-ci, la volonté inébranlable de défendre les intérêts de l'État et du Parti ». Comme dans le cinéma stalinien, la *nouvelle femme yougoslave* des premiers films de partisans possédait des qualités identiques ou similaires et était également « prête à sacrifier ses intérêts personnels pour la cause de la Révolution et de l'État-Parti ». Elle était aussi dévouée jusqu'à l'abnégation au chef suprême, « censé incarner cette cause collective qu'elle défend(ait) *manu militari*, si nécessaire », pour reprendre les formulations de Kossov. Mais avec tout de même une différence : ce dernier sacrifice se faisait non pour Staline mais évidemment pour le maréchal Tito.

Cependant, l'influence soviétique n'était pas seulement perceptible dans la conception des personnages mais aussi dans la vision du monde : une vision schématique et fortement idéologisée, selon le critique Petar Volk, qui était en fait assez éloignée de la réalité. Cette vision souvent simpliste, voire manichéenne, accentuait les différences des classes sociales et mettait en lumière le sacrifice dans le combat pour la « juste cause », celui des partisans ou celui des ouvriers. Enfin, ces films abondaient en lieux communs et en personnages typés, tels que « les ennemis et les traîtres, les espions, les intellectuels honnêtes ou malhonnêtes, les travailleurs idéalisés, les personnages politiques embellis »³³. Ce point de vue, très critique, est partagé par Daniel J. Goulding : d'après lui, tous les premiers films de partisans regorgent des stéréotypes de différents genres, et se caractérisent par des scénarios simplistes et naïfs, mais aussi par des limites techniques et des scènes exagérées ou rappelant quasiment les représentations théâtrales « figées dans le temps et l'espace »³⁴.

L'uniformité de leur vision du monde, de l'homme et de la société ainsi que les autres défauts de ces films ont été les conséquences directes, d'une part, des objectifs politiques des réalisateurs anciens combattants³⁵ et, d'autre part, de contraintes idéologiques auxquelles ont été soumis leurs autres confrères. C'est la raison pour laquelle, d'ailleurs, certains critiques de cinéma ont nommé, de façon railleuse, les films de partisans – la « vague rouge »³⁶ pour bien souligner sa différence avec la « vague noire » que nous allons présenter un peu plus tard. Toutefois, et même s'il est clair que cette première « vague » souffre de défauts importants et

³³ Petar Volk, *Povratak u budućnost* [Retour vers le futur], Beograd, 1994, p. 50.

³⁴ Daniel J. Goulding, *Liberated cinema: the Yugoslav experience, 1945-2001*, 2^e éd., Bloomington : Indiana University Press, 2002, p. 16.

³⁵ Comme, par exemple, Vjekoslav Afrić, Vojislav Voja Nanović, Vatroslav Mimica, Žorž Skrigin, Nikola Popović, Radoš Novaković, Vicko Raspor et Stole Janković. Voir : Marijana Stojčić et Nadja Duhaček, *Op. cit.*, p. 74.

³⁶ Voir : Nebojša Jovanović, *Gender and Sexuality in the Classical Yugoslav Cinema, 1947–1962*, thèse de doctorat en études de genre, Budapest : Central European University, 2014, p. 82.

qu'elle ne peut aucunement rivaliser avec cette dernière sur le plan éthique et esthétique, il ne faut pas oublier que ces films – comme le souligne à juste titre Nebojša Jovanović – ont mis en valeur la lutte antifasciste, « la plus importante lutte politique qui a constitué l'Europe moderne », et qu'ils représentent de ce fait une sorte de monument historique³⁷.

Plus tard, au cours de la deuxième phase du film de partisans, parallèlement à l'évolution accélérée de la société yougoslave, évoluera également la représentation cinématographique de la Guerre de libération. Mais, si l'approche des thèmes liés au mouvement de résistance se complexifie, si un certain nombre de stéréotypes parmi les plus rigides disparaît, ce genre de film de guerre gardera jusqu'au bout plusieurs traits qui lui sont propres. Parmi ceux-ci figure au premier chef le principe de *la pluriethnicité* qui poussait les réalisateurs à « relativiser et neutraliser » tout ce qui pouvait être désigné comme *national*. L'expression la plus forte, mais aussi la plus galvaudée de ce principe d'ordre idéologique était, bien sûr, le slogan « fraternité et unité » [bratstvo i jednistvo], créé par les idéologues communistes lors de la Guerre, slogan qui constituait le leitmotiv de nombreux films³⁸. Les grandes productions telles que *Kozara*, *La Bataille de la Neretva* [Bitka na Neretvi], *Sutjeska*, *Walter défend Sarajevo* [Valter brani Sarajevo] etc., en sont également de bons exemples : elles montrent tous les partisans de Tito unis dans une armée multiethnique, ou plutôt une armée dont « l'identité nationale » est – *yougoslave*.

Ces films prouvent aussi qu'Andrew Horton avait raison de souligner que le concept de *l'identité nationale yougoslave* jouait un rôle important dans les représentations cinématographiques de la Guerre de libération³⁹. Mais il n'était bien évidemment pas le seul à exprimer cette idée. En partant justement de ce constat, plusieurs auteurs sont arrivés à une conclusion qui peut à première vue surprendre : à savoir qu'il est possible d'établir un parallèle entre les films de partisans et les westerns américains. Cette comparaison est fondée sur une caractéristique fondamentale commune à ces deux courants cinématographiques. Plus précisément, dans les deux genres nous pouvons apercevoir le même type de mythe fondateur de la nation. Selon ce mythe, grâce à leur combat commun et guidés par les mêmes valeurs fondamentales, les peuples de différentes ethnies, langues et religions parviennent à se réunir autour d'une cause commune : la création d'une nouvelle nation et d'une nouvelle société. En ce sens, on pourrait affirmer que le cinéma de partisans faisait partie d'une production

³⁷ *Ibid.*, p.80.

³⁸ Nemanja Zvijer, « Ideologija i vrednosti u jugoslovenskom ratnom spektaklu » [Idéologie et valeurs dans les films yougoslaves de guerre], *Hrvatski filmski ljetopis*, 2009, p. 38.

³⁹ Andrew Horton, *Op. cit.*, p. 19.

culturelle qui avait pour objectif de promouvoir le discours idéologique du régime sur la Yougoslavie présentée comme une structure supranationale⁴⁰.

Cette comparaison entre les films de partisans et les westerns paraît toutefois moins surprenante lorsqu'on prend en considération un autre fait tout aussi étonnant pour un pays revendiquant l'idéologie communiste : le phénomène de la *hollywoodisation* de la cinématographie en Yougoslavie. De quoi s'agit-il au juste ? C'est à partir des années soixante précisément, qu'apparaît ce phénomène : c'est le moment où Hollywood commence à jouer un rôle prépondérant dans la formation du goût esthétique à la fois chez le public et chez les réalisateurs yougoslaves. Cette tendance s'accéléra dans les années à venir, et tandis que les films de la production hollywoodienne sont diffusés partout, dans de nombreuses salles mises à la disposition du public dans toutes les grandes villes, les réalisateurs yougoslaves eux aussi tournent de plus en plus des films inspirés par les modèles hollywoodiens, notamment les spectacles et les films de guerre qui reprennent les schémas du western⁴¹. Mais il est surtout intéressant d'observer que l'on commence également à réaliser – et toujours en copiant le modèle américain – des comédies romantiques et musicales.

Comment peut-on expliquer ce paradoxe, cette affinité inattendue d'un pays communiste à l'égard de Hollywood, le symbole même du capitalisme triomphant ? Il est tout à fait possible de conclure que c'était un choix délibéré : en soutenant ce genre de production, le régime titiste essayait de créer l'image d'un pays ouvert, prospère et démocratique, image destinée à l'usage intérieur mais aussi extérieur – en direction des pays occidentaux. Il est possible même de parler, d'une certaine manière, de *l'américanisation* de la cinématographie yougoslave qui avait pour l'objectif principal d'embellir la réalité⁴². En ce sens, on pourrait dire que *l'American way of life* et *American dream* sont devenus le *Yu(goslav) dream* – le rêve yougoslave⁴³. Ce choix du régime titiste a porté ses fruits : les peuples yougoslaves croyaient de plus en plus à ce « Yu dream » alors que la Yougoslavie titiste fut presque régulièrement représentée dans les médias internationaux comme un pays moderne et beaucoup plus progressif et libéral que les autres pays du bloc communiste.

⁴⁰ Marijana Stojčić et Nadja Duhaček, *Op. cit.*, p. 74.

⁴¹ Non seulement la Yougoslavie est devenue, à partir des années 1960, le lieu de tournage de grandes coproductions internationales, mais en outre, les stars hollywoodiennes jouaient dans les plus importants films yougoslaves de guerre.

⁴² Voir en particulier : Radina Vučetić, *Koka-Kola Socijalizam. Amerikanizacija jugoslovenske popularne kulture šezdesetih godina XX veka* [Coca cola socialisme. Américanisation de la culture populaire yougoslave dans les années soixante du XX^e siècle], 2^e éd., Beograd : JP Službeni glasnik, 2012, p. 79-162.

⁴³ *Ibid.*, p. 412-417.

4. LE FILM INTIMISTE ET LA VAGUE NOIRE

Parallèlement à ce courant sous la forte influence d'Hollywood, au début des années 1960 apparaissent également les premiers films d'auteur et – dans ce cadre – *le film intimiste* qui était, en réalité, le prédécesseur de la Vague noire⁴⁴. Ces films dits intimistes traitent des thèmes « plus prosaïques, renvoyant au quotidien »⁴⁵, à l'homme ordinaire, à sa vie privée et son intimité. Progressivement, les changements sociaux et politiques trouvent leur reflet dans le cinéma et poussent les auteurs à interpréter les courants sociaux plus librement, tout en traitant des sujets indésirables : les tabous idéologiques⁴⁶, mais aussi la sexualité, la violence, les troubles psychologiques... Les antiéros de leurs films sont souvent issus des minorités sociales : des laissés-pour-compte de la société, des criminels, des aliénés... Les cinéastes les plus audacieux – ceux que l'on classe aujourd'hui parmi les auteurs de la Vague noire⁴⁷ – ont même osé remettre en cause la représentation officielle de la « réalité yougoslave », une représentation enjolivée par les propagandistes du régime et, on l'a déjà remarqué, par la cinématographie *hollywoodisée*. En fait, la Vague noire cultivait en particulier la critique de la fabrication d'une réalité faussée et d'une image de la vie en rose qui ne correspondait pas à la réalité vécue par la majorité de la population yougoslave. Plus précisément, sur le plan thématique, les cinéastes soumettaient à la critique tous les stéréotypes faisant partie du corpus des illusions communistes, alors que sur le plan esthétique – ils s'attaquaient à des stéréotypes imposés par des illusions hollywoodiennes⁴⁸.

Bien entendu, le régime communiste ne pouvait pas rester indifférent à ce genre de critique provenant des films de la Vague noire. Tout en les qualifiant de « décadents », il n'hésitait pas à mettre ouvertement en garde leurs auteurs, comme le constate le critique Ranko Munitić :

On leur reproche[ait] une tendance nihiliste, un dénigrement systématique de la société et une présentation mensongère des valeurs de la révolution. L'État et le parti demand[ai]ent désormais aux cinéastes de mieux harmoniser leur activité avec le contexte culturel et

⁴⁴ Pour être précis, il faut ajouter qu'à cette époque le cinéma yougoslave s'ouvre également à d'autres courants novateurs. Ainsi, par exemple, le nouveau réalisme italien et les nouvelles vagues – française, tchèque et polonaise – trouvent eux aussi leurs adeptes parmi les auteurs yougoslaves.

⁴⁵ Astrid Maury, *Op. cit.*, p. 4.

⁴⁶ Les relations interethniques, la pauvreté, le chômage etc.

⁴⁷ Le terme *Vague noire* est introduit en 1969 par le critique Vladimir Jovičić, qui l'a utilisé pour la première fois dans son article « La vague noire dans notre cinéma » [Crni talas u našem filmu] paru dans le quotidien du régime *Borba*. Par ailleurs il est intéressant de noter que Jovičić se servait de ce terme afin de qualifier de façon péjorative certains films de Živojin Pavlović, Dušan Makavejev, Aleksandar Saša Petrović, Želimir Žilnik etc. alors qu'aujourd'hui la Vague noire est considéré comme l'âge d'or du cinéma yougoslave.

⁴⁸ Radina Vučetić, *Op. cit.*, p. 160.

politique général, de placer la création cinématographique au service de la société yougoslave...⁴⁹.

Paradoxe ou non, un fait saute aux yeux : tant critiqués par le régime communiste, les films de la Vague noire ont en même temps joui non seulement de la reconnaissance internationale mais aussi de l'estime des spectateurs et des spécialistes yougoslaves. Plus étonnant encore : malgré les efforts du régime qui s'est employé à les marginaliser, certains de ces films ont été même récompensés par les prix officiels nationaux avant d'être sélectionnés pour représenter le pays aux festivals les plus renommés de l'Europe⁵⁰. Ce fait étonnant ressort encore davantage dans cette remarque imagée faite par l'historienne Radina Vučetić : « ... munis de leurs *passesports rouges*, les réalisateurs yougoslaves ont foulé les *tapis rouges* des célèbres festivals de cinéma afin de présenter leurs *films noirs* »⁵¹. En fait, le régime était sans aucun doute conscient des valeurs artistiques de ces films tout en sachant que la présence de ces œuvres sur la scène occidentale allait être, pour lui, plus bénéfique que nuisible. Car, cette présence était une preuve tangible, difficilement contestable, que la Yougoslavie de Tito était un pays ouvert, démocratique et libéral ; pays qui, contrairement aux autres « démocraties populaires », ne pratiquait pas la censure. En réalité, le régime a joué un double jeu : tout en laissant sortir hors de ses frontières les œuvres de la Vague noire, il envoyait, parallèlement, les films glorifiant l'idéologie communiste (majoritairement les films de guerre) à des festivals organisés dans les pays du Bloc de l'Est. C'était une manière de démontrer que la Yougoslavie respecte les valeurs, l'esprit et les acquis de la révolution.

Encore aujourd'hui les questions sur la Vague noire restent ouvertes. Les spécialistes estiment que le régime titiste tenait également un double discours sur ce mouvement cinématographique : tout en le qualifiant de noir et d'hérétique, il s'est servi de lui sur le plan de la politique internationale. En ce sens, les réalisateurs de ces films n'étaient que des marionnettes dans les mains du régime. Mais, d'un autre côté, il est vrai aussi que, d'une certaine manière, les cinéastes ont également profité du système titiste qui leur a permis d'acquérir un renom international. Vu de cet angle, il est tout à fait légitime de se poser la question sur les intérêts réciproques des artistes et du régime.

Quoi qu'il en soit, il est aujourd'hui évident que les fréquentes polémiques menaient finalement à une censure sournoise, tacite, poussant ainsi les responsables politiques à

⁴⁹ Ranko Munitić, *Op. cit.*, p. 94.

⁵⁰ Festival international du film de Berlin, Festival de Cannes, etc.

⁵¹ [(Iz 'crvene' zemlje), sa crvenim pasošem, oni su stizali na crvene tepihe vodećih filmskih festivala sa svojim crnim filmovima]. Radina Vučetić, *Op. cit.*, p. 161. Traduction de l'auteur.

restreindre ou entraver la liberté d'expression artistique. Même tacite, la censure des films et les attaques visant les réalisateurs avaient de très graves conséquences⁵². De nombreux tournages furent ainsi interrompus, certains cinéastes exclus du Parti et contraints à l'exil, d'autres démis de leurs fonctions publiques, alors qu'un étudiant en cinéma fut même condamné et emprisonné pour un film fait dans le cadre de son diplôme de fin d'études⁵³. Ces exemples prouvent bien que le pouvoir avait considérablement renforcé le contrôle de l'industrie cinématographique et que les réalisateurs portant un regard critique sur la société furent rentrés dans une période de disgrâce⁵⁴, ce qui provoqua l'affaiblissement définitif de la Vague noire.

Par ailleurs, une autre tendance devient perceptible à la même époque : la multiplication de « coûteuses superproductions à la gloire de Tito à grands renforts des *stars* hollywoodiennes, et qui étaient dénuées de toutes perspectives critiques sur la guerre de Libération nationale »⁵⁵. Faut-il préciser que ces superproductions poussaient encore plus à la marge le film d'auteur dont l'avenir sera, cependant, davantage déterminé par des nouvelles mesures politiques ? En effet, parallèlement à la répression du régime contre la Vague noire, en 1971 sont adoptés les amendements constitutionnels qui entraînaient l'abrogation de la loi fondamentale sur le cinéma accélérant le mouvement de décentralisation. Dans ces amendements il est, entre autres, précisé que « désormais les organes de chaque république ou territoire autonome sont habilités à voter leurs propres lois sur le cinéma » et que « de ce fait la censure fédérale est supprimée. »⁵⁶ Ce ne fut pourtant qu'un premier pas vers la décentralisation qui sera effectivement réalisée trois ans plus tard, lorsqu'en 1974 la nouvelle Constitution cédera aux républiques un pouvoir réel : c'est alors seulement que la différenciation entre les cinématographies de républiques deviendra plus visible, ce qui, à la longue, contribuera à la diversité artistique et culturelle au niveau de la fédération yougoslave.

⁵² Rappelons ici que seule une œuvre cinématographique fut officiellement interdite : il s'agit du film à sketches *La Ville* [Grad, 1963] de Kokan Rakonjac, Marko Babac et Živojin Pavlović. Pourtant, une trentaine de films ont été « mis au placard » et subis une censure officieuse et non officielle. Cette « censure de deuxième degré » n'imposait pas explicitement l'interdiction mais simplement *déconseillait* la distribution publique de films. Selon le documentaire *Interdits sans l'interdiction* [Zabranjeni bez zabrane, 2006] de Milan Nikodijević et Dinko Tucaković.

⁵³ Il s'agit de Lazar Stojanović : son film *Jesus en plastique* [Plastični Isus, 1971], fut considéré « d'une extrême provocation politique ».

⁵⁴ Les cinéastes associés à la Vague noire, s'ils n'ont pas quitté le pays afin de pouvoir travailler à l'étranger, n'ont pu recommencer à tourner en Yougoslavie qu'au bout de plus de quinze ans, et parfois principalement pour la télévision.

⁵⁵ Astrid Muray, *Op. cit.*, p. 5.

⁵⁶ Dejan Kosanović, « Tableau synoptique... », *Op. cit.*, p. 34.

5. « GROUPE DE PRAGUE »

Il a fallu pourtant attendre la fin des années 1970 pour assister à une renaissance significative du cinéma yougoslave⁵⁷ annoncée par l'apparition des films des six réalisateurs : Rajko Grlić, Srdjan Karanović, Goran Marković, Goran Paskaljević, Lordan Zafranović et Emir Kusturica. Étant donné qu'ils ont tous fait leurs études à la F.A.M.U.⁵⁸ à Prague, ils seront par la suite présentés par les critiques et théoriciens sous le nom du « Groupe de Prague ».⁵⁹ Certes, il faut le préciser : ces cinéastes n'ont jamais revendiqué l'appartenance à un quelconque groupe ou « école », au contraire, ils ont même renié l'existence du *Groupe de Prague*, prétendant qu'il s'agit seulement d'une appellation impropre, inventé par les historiens du cinéma pour des raisons pratiques⁶⁰. Pourtant, il est évident qu'ils ont non seulement employé les procédés stylistiques similaires mais également traité de thèmes très proches, tout en gardant les particularités de leurs œuvres respectives.

La formation à la F.A.M.U. de la capitale tchécoslovaque et l'héritage de la Vague noire ont considérablement inspiré le travail de réalisateurs appartenant au Groupe de Prague. S'agissant de l'influence de la Vague noire, elle se manifesta surtout dans le choix des sujets abordés dans les films : comme leurs prédécesseurs, ceux-ci choisissent également « les thèmes contemporains ou du passé récent », remettent en question des tabous généralement acceptés, et révèlent les dysfonctionnements du système socialiste. Seulement, contrairement aux réalisateurs de la Vague noire, ils sont « moins explicites, plus circonspects et, pour cette raison peut-être, plus sages dans leurs critiques »⁶¹. Quant aux influences qu'ils ont subi pendant leur formation à Prague, les historiens du cinéma estiment que ces cinéastes furent aussi fortement marqués par la Nouvelle vague tchécoslovaque⁶² dont ils ont hérité « le sens du détail, d'une nouvelle dramaturgie du scénario, de la poésie inhérente à une réalité non enjolivée, des rapports entre humeur et tragique, du travail en collaboration [...] et de la

⁵⁷ Au cours de la période 1973-1977 la production cinématographique en Yougoslavie était à son plus bas niveau.

⁵⁸ La F.A.M.U est l'abréviation pour *Filmová a televizní fakulta akademie múzických umění*.

⁵⁹ Certains historiens du cinéma préfèrent à ne pas associer Emir Kusturica à ce groupe car, plus jeune que ses confrères mentionnés, il a fait ses études à F.A.M.U. quelques années plus tard.

⁶⁰ Maja Bogojević, *Cinematic Gaze, Gender and Nation in Yugoslav Film : 1945-1991*, Podgorica : Univerzitet Donja Gorica, Fakultet umjetnosti, 2013, p. 287.

⁶¹ Jasmina Papa, « Le groupe de Prague : le cinéma en tant que production culturelle non-nationaliste dans la Yougoslavie des années 1980 », *Balkanologie. Revue d'études pluridisciplinaires*, vol. 4, n° 1, 2000, p. 3.

⁶² Apparue en même temps que la Vague noire yougoslave.

nécessité d'un contact créateur permanent entre le cinéma et les autres formes de création artistique »⁶³.

D'après Jasmina Papa, il est possible de distinguer un certain noyau thématique caractérisant les films réalisés par les membres du Groupe de Prague dans les années 1980. Il s'agit d'une sorte de méta-narration, d'une métaphore de « la Yougoslavie dé-idéalisée »⁶⁴. Elle distingue précisément cinq méta-thèmes présents dans le travail de ce Groupe⁶⁵ : 1) rencontre avec le nouveau chef : les idéaux de la révolution trahie ; 2) la nouvelle classe : élite contre classe ouvrière ; 3) vivre à la marge (des populations marginalisées) ; 4) l'héritage incomplet de la Deuxième Guerre mondiale ; et 5) la société malade : population contre la bureaucratie⁶⁶. Même s'ils abordent la problématique de la *Yougoslavie dé-idéalisée*, le caractère yougoslave de leurs films est incontestable, et comme le souligne à juste titre Jasmina Papa : « le public de six Républiques, chacune possédant un bagage culturel et historique différent de celui des autres, partageait le même héritage du passé récent, de telle sorte que cet héritage est devenu, en fait, l'un des thèmes majeurs du Groupe de Prague. »⁶⁷

Le caractère yougoslave de ce groupe de cinéastes paraît pourtant quelque peu paradoxal, presque contraire à la tendance générale sur le plan politique dans la fédération yougoslave. Car la décentralisation mise en œuvre par la constitution de 1974 a eu pour résultat, entre autres, que chaque république « est devenue de plus en plus préoccupée par ses propres priorités et ses propres problèmes plutôt que par ceux de la fédération. »⁶⁸ Cette tendance deviendra encore plus perceptible après la mort de Tito, durant des années 1980, lorsque le pays fut secoué par les diverses crises politiques et économiques, une globale déstabilisation socioculturelle, et la montée des nationalismes. Daniel Goulding estime que les réalisateurs du Groupe de Prague ont, en fait, anticipé et prophétisé la dissolution violente du pays⁶⁹. En tout état de cause, la crise qui a marqué la décennie 1980 a produit une base fertile pour l'expression artistique dans le domaine du cinéma.

Même s'il fut le plus fécond et le plus actif sur le plan créatif, le Groupe de Prague ne fut pas bien entendu le seul présent sur la scène cinématographique serbe et yougoslave. Il est important d'évoquer encore, ne serait-ce que brièvement, le travail remarquable des quelques

⁶³ Mira et Antonin Liehm, *Op. cit.*, p. 441.

⁶⁴ Jasmina Papa, *Op. cit.*, p. 12.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 7-9.

⁶⁶ Ce dernier peut se trouver en arrière-plan dans la plupart des films.

⁶⁷ Jasmina Papa, *Op. cit.*, p. 13.

⁶⁸ *Ibid.*

⁶⁹ Daniel J. Goulding, *Op. cit.*, p. 145.

autres réalisateurs très actifs également durant cette même période, comme, par exemple, Slobodan Šijan⁷⁰, Živko Nikolić et Miloš Radivojević. Les œuvres de ces cinéastes – qui emploient des procédés mélangeant l'humour, la métaphore et l'ironie – se caractérisent par une grande capacité de communiquer efficacement avec le public sur les thèmes de l'histoire et de l'actualité, d'où leur grand succès. Présentés à de nombreux festivals nationaux et internationaux, leurs films ont remporté nombreuses récompenses et figurent parmi les plus importantes œuvres du cinéma serbe et yougoslave.

6. LA FIN DE LA « CULTURE CINÉMATOGRAPHIQUE MULTINATIONALE »

La dissolution de la Yougoslavie en 1991/1992 a marqué définitivement la fin du *cinéma yougoslave* et de la « culture cinématographique multinationale »⁷¹. Les événements historiques ont laissé la possibilité aux cinémas de chaque (ex)république, ou plutôt – aux *cinémas nationaux*, de se développer et de suivre leur propre voie. La mort d'une grande cinématographie a donné naissance aux petites⁷² alors que l'industrie cinématographique serbe elle-même s'est trouvée dans une situation très particulière comme le constate Daniel Goulding :

Il est difficile à imaginer un pire ensemble des conditions pour la production, la distribution et la projection des films de fiction, que celui de la décennie où la dissolution du pays a eu lieu. Une culture cinématographique sophistiquée était bouleversée et mise en danger par une économie en déclin, par des sanctions instituées au niveau international, par une inflation surréaliste entre 1992-1995 et, finalement, par les conséquences dévastatrices des bombardements aériens effectués par l'OTAN pendant soixante-dix-huit jours en 1999⁷³.

La production des films a baissé de plus de la moitié par rapport aux années 1980⁷⁴ mais, en dépit de toutes les difficultés, Belgrade est resté, selon Daniel Goulding, un centre vital où on continuait de créer les œuvres filmiques qui ont marqué la cinématographie serbe

⁷⁰ Son film *Qui chante là-bas* [Ko to tamo peva, 1980] est classé, dans une enquête organisée par la Cinémathèque yougoslave en 2016, comme le meilleur film serbe de tous les temps. Voir : <http://www.kinoteka.org.rs/>.

⁷¹ Daniel J. Goulding, *Op. cit.*, p. 186.

⁷² Sanja Lazarević Radak, *Film i politički kontekst: o jugoslovenskom i srpskom filmu*, Pančevo: Mali Nemo, 2016, p. 152-154.

⁷³ « It is difficult to imagine a more unpromising set of conditions for the production, distribution, and exhibition of feature films than those that have existed in Belgrade during the decade since the breakup. A sophisticated film culture has been assailed and buffeted by an overall deteriorating economy, by internationally imposed sanctions, by a surreal hyperinflation in 1992-1995, and by the devastating consequences of seventy-eight days of bombardment by NATO beginning on 24 march 1999 ». Daniel J. Goulding, *Op. cit.*, p. 187. Traduction de l'auteur.

⁷⁴ Radica Petronić, Ljubica Milenković-Tatić (éd.), *Filmografija srpskog dugometražnog igranog filma : 1945 – 1995* [Filmographie du long-métrage serbe : 1945 – 1995], Beograd : Institut za film, 1996, p. 111.

de la fin du XX^e siècle.⁷⁵ Comme on pouvait s'y attendre, la majorité des films réalisés en Serbie dans les années 1990 évoquent justement la lourde et la dramatique réalité de cette période⁷⁶ : la crise politique et morale de la société yougoslave et serbe, l'éclatement de la Yougoslavie et, bien sûr, le déclenchement de la guerre civile et les tragédies, individuelles et collectives, qu'elle a engendrées, le bombardement de la Serbie par l'OTAN et les conséquences qu'il a causées, etc.⁷⁷.

Certains films réalisés durant cette période ont même obtenu les récompenses internationales dont quelques-uns ont provoqué les controverses dans le pays et se sont trouvés au cœur de débats sur le plan international⁷⁸. À ce propos il convient de citer Dina Iordanova qui souligne que « beaucoup de films réalisés en réaction au conflit des Balkans des années 1990 font l'objet de polémiques » suscitées par des idées qu'ils véhiculent – idées réellement propagandistes ou supposées telles –, tout en précisant que « le message de propagande n'est souvent lisible que pour les membres des groupes ethniques impliqués dans le conflit. »⁷⁹ Sans vouloir entrer dans le débat sur ce sujet qui sort du cadre thématique de notre étude, nous nous contenterons de noter que ces films offrent aux chercheurs une double possibilité : de les analyser soit comme des reflets de la société serbe, reflets multiformes captés à travers un prisme artistique, soit comme une réaction aux diverses facettes de la réalité socioculturelle et politique de l'époque.

Enfin, paradoxalement ou non, durant la même décennie et parallèlement à ces films controversés ou supposés tels, apparaissent également les œuvres filmiques des réalisateurs plus jeunes appartenant à une « nouvelle école belgradoise », pour reprendre le terme proposé

⁷⁵ Citons les plus réussis parmi les films réalisés durant les années quatre-vingt-dix : *Tito et moi* [Tito i ja, 1992] de Goran Marković, *Baril de poudre* [Bure baruta, 1998] de Goran Paskaljević, *Underground* (1995) d'Emir Kusturica, *Joli village, jolie flamme* [Lepa sela lepo gore, 1996] de Srdjan Dragojević, etc.

⁷⁶ Voir : Dina Iordanova, *Cinema of Flames. Balkan Film, Culture and the Media*, London : BFI, 2001.

⁷⁷ À côté des films cités précédemment, il convient de mentionner également les suivants : *Le Déserteur* [Dezertar, 1992] de Živojin Pavlović, *Dis-moi pourquoi tu m'as quitté* [Kaži zašto me ostavi, 1993] d'Oleg Novković, *Vukovar, poste restante* [Vukovar, jedna priča, 1994] de Boro Drašković, *Les Cicatrices* [Rane, 1998], de Srdjan Dragojević, *Meurtre avec préméditation* [Ubistvo sa predumisljajem, 1995] de Gorčin Stojanović, *Sky Hook* [Nebeska udica, 1999] de Ljubiša Samardžić, etc.

⁷⁸ Il s'agit notamment des films *Underground* (1995) d'Emir Kusturica et *Joli village, jolie flamme* (1996) de Srdjan Dragojević. « Pour certains critiques », note au sujet de ces films Sanja Lazarević Radak, « ces œuvres incarnent le discours antiguerre, tandis que pour les autres elles sont utilisées comme moyens de la propagande politique ». [Ovi filmovi izazivaju najviše polemike [...] deleći publiku na one koji u ovim ostvarenjima prepoznaju antiratni diskurs i one koji u njima uočavaju podržavanje države politike]. Sanja Lazarević Radak, *Op. cit.*, p. 154. Traduction de l'auteure.

⁷⁹ Voir son article consacré à un film d'Emir Kusturica qui a, après avoir obtenu la palme d'or au Festival de Cannes en 1995, provoqué une polémique très retentissante en France et ailleurs : Dina Iordanova, « *Underground* de Kusturica : Allégorie historique ou propagande ? », *Les cultures des Balkans* 1, *Au sud de l'Est*, 2006, p. 57.

par Nevena Daković⁸⁰. Il s'agit, pour la plupart, des comédies légères destinées aux adolescents, notamment des « films rock » tous portant sur la culture pop contemporaine de Belgrade⁸¹. Tout en exprimant l'esprit particulier de cette époque agitée, ces films ont fortement marqué la génération des adolescents de cette fin de siècle en Serbie, ce qui les rend également très intéressants pour notre recherche.

7. LES FEMMES DANS L'HISTOIRE DU CINÉMA SERBE (ET YUGOSLAVE)

Pour compléter ce bref aperçu de l'histoire du cinéma serbe, il nous semble important d'évoquer aussi la place des femmes dans l'industrie cinématographique, notamment de celles qui ont contribué à son développement en participant activement à la réalisation des nombreuses œuvres qui ont marqué l'histoire culturelle de la Serbie et de la Yougoslavie. Bien que les historiens du cinéma affirment que la présence des femmes cinéastes en Serbie « est très sporadique et se limite à quelques noms sur plusieurs décennies⁸² », parmi les réalisatrices une place d'honneur appartient sans conteste à Sofija Soja Jovanović (1922-2002). C'est la première femme de l'histoire du cinéma national à exercer ce métier, et l'auteure du premier film de couleur tourné en Yougoslavie : *Ce n'est pas facile de se marier* [Pop Ćira i pop Spira, 1957]. Sa carrière remarquable de metteuse en scène dans le Théâtre dramatique de Belgrade et d'enseignante à la Faculté des arts dramatique de Belgrade, lui a ouvert les portes du monde de cinéma. Bonne connaisseuse des grands écrivains nationaux, notamment dramatiques, elle a adapté plusieurs œuvres classiques de la littérature serbe⁸³. Quant aux autres réalisatrices serbes, il faut en mentionner encore deux dont les films ont été récompensés à plusieurs reprises : Gordana Boškov (1941) et Mirjana Vukomanović (1967) qui, toutes les deux, traitent des thèmes liés à la condition féminine⁸⁴.

Les historiens du cinéma insistent par ailleurs sur la tradition exceptionnelle de monteuses dans l'industrie cinématographique serbe parmi lesquelles se distinguent en

⁸⁰ Citons, parmi d'autres, Srdjan Dragojević (1963), Goran Gajić (1962), Srdan Golubović (1972) et Dejan Zečević (1972). Voir : Nevena Daković, *Balkan kao (filmski) žanr : slika, tekst, nacija* [Les Balkans en tant que genre (cinématographique) : image, texte, nation] Beograd : Fakultet dramskih umetnosti: Institut za pozorište, film, radio i televiziju, 2008, p. 174.

⁸¹ Voici une liste non exhaustive de ces œuvres : *Débâcle du rock* [Kako je propao rokenrol, 1989] de Zoran Pezo, Vladimir Slavica et Goran Gajić ; *Nous ne sommes pas des anges* [Mi nismo Andjeli, 1992] de Srdjan Dragojević, *Bombardier noir* [Crni bombarder, 1992] de Darko Bajić, *Arrangement – paquet* [Paket aranžman 1995] de Ivan Stefanović, Dejan Zečević et Srdan Golubović, etc.

⁸² Nevena Daković, « Cinéma [Ex Yougoslavie / Depuis 1918] », in Béatrice Didier, Antoinette Fouque, Mireille Calle-Gruber, et al. (éd.), *Le Dictionnaire universel des créatrices*, Paris : Éditions Des femmes, 2013, p. 926.

⁸³ Notamment les comédies de Branislav Nušić, Stevan Sremac, Jovan Sterija Popović et Branko Ćopić.

⁸⁴ Citons ici *Nina qu'est-ce qui se passe avec toi* [Šta je s tobom, Nina, 1984] de Gordana Boškov et *Trois jours d'été* [Tri letnja dana, 1985] de Mirjana Vukomanović.

particulier : Olga Kršljanin Skrigin (1927-1997), Branka Čeperac (1931-2012), Katarina Stojanović (1923-2006), Snežana Ivanović (encore en activité), etc. Ce nombre important de monteuses s'explique par le fait que les métiers du cinéma sont fortement genrés et que celui du montage est évidemment un travail qui s'effectue derrière les coulisses, comme beaucoup d'autres activités réservées aux femmes dans l'industrie cinématographique.⁸⁵ Par ailleurs, le métier du montage demande beaucoup de responsabilité, de patience, de précision et de méticulosité – qualités qui sont toutes en réalité des stéréotypes associés traditionnellement aux femmes.

Il convient de dire aussi quelques mots sur le dernier point mais pas le moindre : la place des actrices dans l'industrie cinématographique serbe et yougoslave. Certes, cette question mériterait une attention plus grande car, finalement, ce sont *elles* qui interprètent les personnages féminins et incarnent les représentations des femmes que nous allons analyser dans la présente étude. Ce sont elles aussi qui, par leur talent et par leur savoir-faire, peuvent influencer le plus directement le point de vue du spectateur sur certaines questions relatives à la problématique féminine. À cela il faut ajouter encore un fait non négligeable : comme le précise Camille Gaudy, leur métier est celui qui représente « un moyen d'intégration privilégié des femmes dans le cinéma »⁸⁶ et assure ainsi, dans ce domaine artistique, une « relative égalité » quantitative entre hommes et femmes. Mais, sans ignorer l'importance des détails évoqués, nous sommes obligée de renoncer à une étude plus approfondie de cette problématique qui dépasse largement le cadre de notre recherche. Et cela d'autant plus qu'une telle étude exigerait une approche adaptée et très exigeante, qui engloberait, entre autres, un examen analytique de la réception des films et de leur impact sur le public, une étude plus détaillée de diverses données statistiques, des entretiens avec les actrices elles-mêmes et avec les différentes professionnelles de l'industrie cinématographique, ainsi que les analyses des discours médiatiques, officiels et populaires sur le statut de métier d'actrice dans le contexte donné. Tout cela aurait considérablement amplifié et alourdi notre tâche avec le risque de déstabiliser notre approche sur le plan aussi bien thématique que méthodologique. C'est la raison pour laquelle nous nous contenterons de fournir ici juste quelques indications qui

⁸⁵ Selon Camille Gaudy, « le travail des femmes sur les plateaux se perçoit alors particulièrement bien à travers les divisions sexuelles et sexuées du travail, horizontales et verticales ». Sans donner une liste complète de métiers féminins, elle précise que, sur les tournages, les femmes « occupent principalement des statuts d'assistante et exercent des professions de secrétaire [...], costumière (chef ou assistante), scripte, directrice de casting, monteuse (chef ou assistante), loadeuse, seconde assistante caméra, actrice bien évidemment... ». Camille Gaudy, « Être une femme sur un plateau de tournage », *Ethnologie française*, vol. 38, n° 1, 2008, p. 107.

⁸⁶ Camille Gaudy, *Op. cit.*, p. 110.

peuvent donner une idée générale sur le statut de l'actrice dans la cinématographie serbe et yougoslave.

Il n'y a pas de doute que l'une des questions centrales de ce statut concerne l'égalité entre les actrices et les acteurs dans cette cinématographie. Malheureusement, nous ne possédons pas de statistiques pertinentes sur le pourcentage de la présence visuelle des femmes dans les films réalisés durant toute la période de référence de notre étude. En revanche, nous pouvons nous référer, à titre d'exemple, à la période 1947-1955 pour laquelle nous possédons des données précises qui indiquent, nous semble-t-il, une tendance plus durable. Selon ces données, dans 50 films de fiction⁸⁷ réalisés en Yougoslavie au cours de la période indiquée, 63% des rôles principaux sont joués par les hommes et 37 % par les femmes. Il est clair donc qu'il existait un déséquilibre important dans le choix des personnages et, par conséquent, dans la répartition des rôles mais, il est intéressant d'observer que les intrigues des premiers films tournés en Yougoslavie communiste se construisaient principalement autour des personnages féminins⁸⁸.

Le statut de l'actrice dans une cinématographie nationale pourrait être davantage éclairé si on l'examine par rapport au phénomène de la *starisation*⁸⁹ et de la conceptualisation des stars qui, façonnée d'abord par les modèles de comportement caractéristiques d'un contexte donné, refaçonne ces modèles à son tour⁹⁰. Rappelons à ce sujet que les *star studies* représentent un domaine de recherche à part entière et qu'Edgar Morin a apporté, déjà en 1957⁹¹, « la première réflexion consistante spécifiquement dédiée »⁹² à la problématique des stars. Cela dit, nous n'allons pas ici entrer, pour des raisons déjà évoquées, dans une analyse détaillée de ce phénomène. D'ailleurs, il n'est pas certain que cela apporterait des résultats souhaités si on le soumet à l'analyse dans le contexte du cinéma serbe et yougoslave. Pourquoi ? Parce qu'il semble que la *starisation* n'est pas une caractéristique essentielle de ce cinéma. C'est du moins ce qu'on peut constater si l'on s'appuie sur l'opinion du grand public

⁸⁷ À ce chiffre il faut ajouter quatre coproductions.

⁸⁸ Miša Grčar, « Lik žene u posleratnom jugoslovenskom filmu » [L'image de la femme dans le film yougoslave d'après-guerre], in *Žena na filmu : najbolji filmovi sveta* [The best films of the world The international film festival] / Medjunarodni filmski festival FEST, Beograd, 6-14. februar 1976, Beograd, Studio structure ; BIGZ, 1976.

⁸⁹ Dans le sens du terme proposé par le dictionnaire *Larousse* : « Élever quelqu'un au rang de vedette, de star ». Voir : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/stariser/74484>.

⁹⁰ Voir : Richard Dyer, *Le star-système hollywoodien, suivi de Marilyn Monroe et la sexualité*, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 21.

⁹¹ Edgar Morin, *Les stars*, Paris : Galilée, 1957.

⁹² Gwénaëlle Le Gras, « Genèse de la théorisation de la notion de star dans la France d'après-guerre », Gwénaëlle Le Gras et Geneviève Sellier (dir.), *Cinéma et cinéphilies populaires dans la France d'après-guerre (1945-1958)*, Paris : Nouveau monde, 2015, p. 82.

(équivalent, dans une certaine mesure, à l'imaginaire populaire), selon laquelle une seule actrice yougoslave incarne le concept de *star* et mérite cette dénomination : Milena Dravić (1940-2018). Plus précisément, même si elle ne s'est jamais considérée comme étant une star, cette actrice est perçue comme telle non seulement par le public, mais aussi par ses propres collègues et l'ensemble du secteur du cinéma en ex-Yougoslavie⁹³.

Talent à multiples facettes et vedette de nombreux films cultes serbes et yougoslaves, Milena Dravić ainsi que son riche opus filmique méritent sans conteste l'attention des chercheurs. Quant à nous, nous aurions aimé faire une analyse plus approfondie de son art exceptionnel dans l'interprétation d'une grande variété de rôles dans les films de genres différents, et cela d'autant plus que, parmi toutes les actrices, elle a incarné le plus grand nombre de personnages dans les œuvres qui font partie de notre corpus⁹⁴. Mais, contraints de respecter les exigences formelles de notre étude, nous nous contenterons de présenter ici un portrait rapide de cette artiste charismatique qui fut, par ailleurs, l'actrice préférée des réalisateurs yougoslaves durant les années 1960-1980. Soulignons d'abord que, durant presque soixante ans de sa carrière⁹⁵, Milena Dravić a joué dans plus de cent cinquante œuvres cinématographiques (dont longs-métrages, séries et films télévisés) et interprété des rôles très variés dans une vingtaine de pièces théâtrales⁹⁶. La preuve de la force et de la singularité de son talent mais aussi de son statut exceptionnel de star est aussi le fait qu'elle figure parmi les acteurs yougoslaves les plus primés : en effet, elle a obtenu les plus prestigieuses récompenses cinématographiques et théâtrales serbes et yougoslaves⁹⁷, mais aussi internationales dont le *Prix du meilleur second rôle féminin* au Festival de Cannes en 1980⁹⁸.

⁹³ Ainsi, la célèbre comédienne serbe et yougoslave, Jelisaveta Seka Sablić estime que Milena Dravić était « peut-être, la seule grande et vraie star yougoslave ». [Jugoslovenska, možda i jedina, velika, prava zvezda], in Tatjana Nježić, *Milena Dravić*, Beograd : Udruženje dramskih umetnika Srbije, 2017.

⁹⁴ *Une fille en trop* [Prekobrojna, 1962] de Branko Bauer, *Kozara* (1962) de Veljko Bulajić, *Radopolje* (1963) de Stole Janković, *La Jeune fille* [Devojka, 1965] de Mladimir Puriša Djordjević, *La Femme de Hasan-aga* [Hasanaginica, 1967] de Miodrag Mića Popović, *W. R. ou les Mystères de l'organisme* [W. R. Misterije organizma, 1971] de Dušan Makavejev, *Baril de poudre* [Bure baruta, 1998] de Goran Paskaljević, [Nebeska udica, 1999] de Ljubiša Samardžić, etc.

⁹⁵ Elle fait ses débuts au cinéma en 1959, dans *La Porte restée ouverte* [Vrata ostaju otvorena] de František Čap.

⁹⁶ Voir : Tatjana Nježić, *Op. cit.*, p. 218-236.

⁹⁷ Dont trois fois le prix le plus prestigieux du cinéma yougoslave – *Arène d'or* au Festival du film de Pula (en 1962, 1970, 1974), et *Dobričin prsten* (en 2016), la récompense la plus distinguée du théâtre serbe. Voir : Tatjana Nježić, *Op. cit.*, p. 237-243 ; Anita Panić (éd.), *Milena Dravić ili Ključ snova = Milena Dravić or the Key of Dreams*, Beograd : Filmski centar Srbije, 2018.

⁹⁸ Cette récompense lui est décernée (ex-aequo avec l'actrice italienne Carla Gravina) pour son interprétation du rôle de Kaća dans le film *Le traitement spécial* [Poseban tretman] de Goran Paskaljević.

À partir des années 1990, Milena Dravić est moins présente sur le grand écran, mais le public la retrouve beaucoup plus fréquemment au théâtre. La raison en est sans doute le loi du marché de l'industrie cinématographique qui s'impose de plus en plus également dans l'espace culturel de l'ex-Yougoslavie dans les deux dernières décennies du XX^e siècle, loi qui favorise l'idéal de jeunesse et, par conséquent, la capacité des acteurs – et surtout des actrices – à incarner cet idéal⁹⁹. En ce sens, la carrière de Milena Dravić¹⁰⁰ confirme également l'idée exposée par les auteurs qui ont étudié « la relation des stars avec le vieillissement » selon laquelle ce phénomène biologique naturel suscite un « changement de registre radical » et entraîne des « glissements d'un média à l'autre »¹⁰¹. Mais, même si la sortie de son dernier long-métrage remonte à 2009, même si ses plus jeunes collègues tentent logiquement de reprendre sa place, cette artiste au talent singulier reste, dans la mémoire collective, l'une des actrices préférées du grand public, *la star* incontestable et l'un des symboles du cinéma national.

⁹⁹ Charles-Antoine Courcoux, Gwénaëlle Le Gras et Raphaëlle Moine, « Introduction. Les stars et le temps du vieillissement », in Charles-Antoine Courcoux, Gwénaëlle Le Gras et Raphaëlle Moine (éd.), *L'âge des stars : Des images à l'épreuve du vieillissement*, Lausanne : L'Age d'Homme, 2017, p. 12.

¹⁰⁰ Voir : Ivan Karl, « Milena Dravić. *Prekobrojna* » [Milena Dravić. Une fille en trop], in Ivan Karl, *Glumci na filmu* [Les acteurs dans les films], Niš : Niški Kulturni Centar, 2009, p. 14.

¹⁰¹ Charles-Antoine Courcoux, Gwénaëlle Le Gras et Raphaëlle Moine, *Op. cit.*, p. 20.



Fig. 4 : Milena Dravić dans
W. R. : ou les Mystères de l'organisme, 1971.

Troisième partie

**LE REGARD DU CINÉMA SUR LES FEMMES
AU PRISME DE L'ANTHROPOLOGIE**

I

ANTHROPOLOGIE VISUELLE ET ANTHROPOLOGIE DU CINÉMA

« Le cinéma est un langage qui exprime la réalité par la réalité.¹ »

1. LA RENCONTRE ENTRE L'ANTHROPOLOGIE ET LE CINÉMA

Même s'il est possible de suivre son développement depuis le tournant du XX^e siècle, l'anthropologie visuelle se profile en tant qu'une sous-discipline de l'anthropologie socioculturelle dans les années 1970². Durant plus d'un siècle son positionnement intra-disciplinaire dépendait largement des courants théoriques ou des sujets de prédilection dans le domaine de l'anthropologie. Souvent perçue comme synonyme du film ethnographique, notamment en France³, la notion d'anthropologie visuelle recouvre – pour reprendre les termes de l'anthropologue et théoricien du cinéma David Macdougall – « un certain nombre d'intérêts fort différents ⁴ ». En effet, son champ d'intérêt englobe les différents moyens et formes d'expression et des représentations visuelles d'une culture ou d'une société donnée : l'art⁵, le cinéma, le spectacle, la photographie, le musée ou les médias. Mais, comme le suggère le même chercheur, l'anthropologie visuelle peut aussi désigner une technique de

¹ Pier Paolo Pasolini, cité in Nico Naldini : *Pier Paolo Pasolini*, Paris : Gallimard, 1991, p. 235-236.

² La parution d'un ouvrage collectif *Principles of Visual Anthropology* en 1975, sous la direction de Paul Hockings, a marqué le moment très important dans la consolidation de cette sous-discipline d'anthropologie socioculturelle. Voir : Anna Grimshaw et Amanda Ravetz, « Introduction », in Anna Grimshaw et Amanda Ravetz, (éd.) *Visualizing anthropology*, Bristol : Intellect, 2005, p. 3.

³ Voir : Marc Henri Piault, *Anthropologie et cinéma : passage à l'image, passage par l'image*, 2^e édition, Paris, 2017.

⁴ David Macdougall, « L'anthropologie visuelle et les chemins du savoir », *Journal des anthropologues*, n° 98-99, 2004, p. 279.

⁵ L'anthropologie de l'art se distingue d'ailleurs comme une sous-discipline à part, dont l'objet de recherche sont principalement « les productions plastiques et picturales » des sociétés « traditionnelles » et non-occidentales, mais aussi l'art en tant que phénomène universel. Voir dans : Carlo Severi, « Art (anthropologie de l') », in *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie*, Paris : Quadrige/PUF, 2008, p. 81-85.

recherche, un outil d'enseignement, une alternative à l'écriture ethnographique ou, encore, un mode de publication ainsi qu'une « nouvelle approche de la connaissance anthropologique⁶ ».

L'un des principaux axes des recherches anthropologiques contemporaines dans le domaine du visuel est sans doute *l'anthropologie du cinéma*, l'axe dans lequel s'inscrit également notre étude. La rencontre entre l'anthropologie et le cinéma a considérablement influencé l'histoire des études de l'homme, des cultures et des sociétés. Il est par ailleurs intéressant de constater que cette rencontre s'est produite assez tôt : leurs premiers contacts ont été déjà établis tout au début de l'histoire du cinéma. Le premier pas a été fait par Louis-Félix Regnault au printemps 1895, lorsqu'il a – à l'occasion de « l'Exposition ethnographique de l'Afrique orientale et occidentale » à Paris – filmé sur le lieu de l'exposition une femme ouolof fabriquant des poteries⁷. En réalisant des « documents chronophotographiques sur le comportement physique des personnes appartenant à des 'ethnies différentes' »⁸, il est ainsi devenu la première personne à faire un film ethnographique. Quant à ses successeurs, rappelons d'abord que les frères Lumière ont organisé le 28 décembre de la même année, dans le Salon indien du Grand Café à Paris, la première projection publique de dix films tournés avec le cinématographe, y compris leur premier film *La sortie de l'Usine Lumière à Lyon*. Quelques années plus tard, en 1898, le zoologue, ethnologue et anthropologue britannique, Alfred Cort Haddon, a mené l'expédition de Cambridge aux îles du détroit de Torrès, afin d'étudier les indigènes de la Nouvelle-Guinée. C'est au cours de cette expédition que sont « élaborées les techniques de base du travail sur le terrain en anthropologie⁹ » et introduites les nouvelles méthodes d'enregistrement : l'image animée et l'enregistrement sonore sur cylindre de cire. De ce fait Haddon est devenu l'un des fondateurs de l'anthropologie moderne¹⁰ tandis que ses films « sont les toutes premières prises de vues faites sur le terrain que l'on connaisse¹¹ ».

⁶ David Macdougall, *Op. cit.*, p. 279.

⁷ Félix-Louis Regnault a réalisé les documents chronophotographiques avec l'aide de l'assistant de l'inventeur de la chronophotographie, Etienne Jules Marey – Charles Comte. Voir : Emilie de Brigard, « Historique du film ethnographique », in Claudine de France (dir.), *Pour une anthropologie visuelle : recueil d'articles*, International congress of anthropological and ethnological sciences, La Haye : Mouton, Paris : École des hautes études en sciences sociales, 1979, p. 23.

⁸ Marc Henri Piault, « Cinéma ethnographique », in *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie*, Paris, 2008, p. 148-151.

⁹ « Haddon Alfred Cort (1855-1940) », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/alfred-cort-haddon/>

¹⁰ Anna Grimshaw, *The Ethnographer's Eye : Ways of Seeing in Anthropology*, Cambridge University Press, 2001, p. 15-16.

¹¹ Emilie de Brigard, *Op. cit.*, p. 23-24.

Comme on le voit, « le cinéma et l'anthropologie visuelle ont presque le même acte de naissance¹² » et incarnent l'expression d'une époque des grands changements socioculturels au niveau mondial, marquée par les innovations, le progrès technique et la modernisation. Pourtant, leur développement respectif a pris les différents chemins qui n'ont certes pas cessé de se croiser tout au long de l'histoire. Ce croisement de l'anthropologie et du cinéma donnera d'ailleurs naissance à l'*ethnographie scientifique* et aux *films documentaires*, c'est-à-dire aux genres construits autour des notions de *réalité*, de *vérité*¹³, ou encore, de *l'objectivité*. C'est cette dernière notion qui a longtemps nourri les débats méthodologiques en anthropologie, raison pour laquelle il nous paraît opportun d'exposer ici les principaux points de vue sur ce sujet.

Au départ, les anthropologues estimaient que la caméra peut assurer une plus grande neutralité dans l'observation et la représentation d'une réalité¹⁴. À ce propos l'anthropologue Marc-Henri Piault rappelle que « l'objectivité du regard cinématographique » est longtemps restée une revendication du cinéma documentaire et ethnographique¹⁵. Pourtant, de la même manière dont le développement du cinéma a démontré que le monde ne peut pas être représenté en tant qu'une totalité achevée et stable, l'évolution de la pensée anthropologique a mis en évidence la complexité du problème de *l'objectivité ethnographique*¹⁶. Selon Jean Rouch, le célèbre ethnologue et réalisateur français, l'objectivité érigée « en règle d'or » n'est qu'un leurre. C'est pourquoi aux ethnographes considérant la caméra comme un procédé d'enregistrement qui serait neutre, objectif, il oppose « l'expérience relationnelle qui sous-tend le tournage, plaçant l'interaction entre filmeur et filmé au cœur de la révélation du réel »¹⁷. Ce point de vue est partagé par la plupart des anthropologues contemporains : ils considèrent qu'aucune culture ne représente une entité rigide ou une image figée que nous

¹² Marc Henri Piault, Eliane de Latour et Jean-Paul Colleyn, « L'anthropologie visuelle. », *Cahiers d'études africaines*, vol. 30, n° 120, 1990, p. 509.

¹³ Anna Grimshaw, *Op. cit.*, 2001, p. 17.

¹⁴ *Ibid.*, 21

¹⁵ Marc Henri Piault, « Vous avez dit fiction ? À propos d'une anthropologie hors texte », *L'Homme*, n° 198-199, 2011, p. 3.

¹⁶ Voir : James Clifford, « Introduction : Partial Truths », in James Clifford, George E. Marcus (éd.), *Writing culture : The poetics and politics of ethnography*, Berkeley, University of California Press, 2008, p. 1-26 ; Stephen A. Tyler, « Post-modern ethnography : from document of the occult to occult document », in *ibid.*, p.122-140 ; Miles Richardson, « Point of view in anthropological discourse: the ethnographer as Gilgamesh », in John R. Maier (éd.) *Gilgamesh : a reader*, Wauconda : Bolchazy - Carducci Publishers, 1997, p. 337-344 ; Anna Grimshaw, *Op. cit.* ; Johannes Fabian « Ethnographic Objectivity : From Rigor to Vigor » in Johannes Fabian, *Anthropology with an attitude: critical essays*, Stanford : Calif, 2001, p. 11-32 ; Marc Augé, *Non-lieux : introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris : Seuil, 1992, etc.

¹⁷ Xavier De La Vega, « Ethnographie : Une anthropologie (pas toujours) partagée », *Nos péchés capitaux, Sciences Humaines*, n°196, 2008, p. 58.

pouvons voir, ethnographier, filmer ou étudier sans avoir été conditionnés par notre propre angle d'observation. À ce propos, Marc Augé précise que « la relation entre le terrain et son analyste a toujours été affecté par des phénomènes de ‘transfert’ », quand le terrain se réduit à la vue qu'en prend l'analyste et de « contre-transfert », quand la théorie n'est qu'une transposition du terrain¹⁸. Citons, enfin, le point de vue de Marc-Henri Piault : selon lui, la manière de filmer et la manière d'écrire l'ethnographie ne sont pas des simples artifices techniques et/ou esthétiques, mais plutôt les façons « de voir, de faire voir, de faire comprendre¹⁹ ». Ces *manières de voir*²⁰ sont donc toujours fondées sur nos propres expériences et des biais culturels qui peuvent, par ailleurs, présenter des risques importants d'ethnocentrisme, non seulement pour ceux qui filment et ethnographient, mais aussi pour ceux qui interprètent les films et les ethnographies à partir de leur propre cadre culturel²¹.

Mais si le débat se porte surtout sur la notion de *l'objectivité*, celle de la *vérité* suscite également les interrogations. Ainsi certains anthropologues affirment, par exemple, que le film et le texte ethnographique ne sont pas à mettre sur un pied d'égalité car, selon eux, dans la construction du savoir ethnographique, les ethnographies écrites offrent « une vérité plus complète »²². D'autres, en revanche, sont d'avis que le but de l'ethnographie n'est pas d'établir la vérité, mais de l'utiliser comme moyen qui peut nous *rapprocher* de la vie des autres, des inconnus,²³ et nous aider à percer leurs secrets.

2. LE FILM EN TANT QUE « TERRAIN ETHNOGRAPHIQUE »

L'éloignement de l'anthropologie des études des communautés « exotiques », ou géographiquement délimitées, et son orientation vers une « ethnographie multi-site »²⁴,

¹⁸ Marc Augé, *Pour une anthropologie des mondes contemporains*, Champs, Paris : Flammarion, 2006, p. 27-28.

¹⁹ Marc Henri Piault, « Vous avez dit fiction ? À propos d'une anthropologie hors texte », *L'Homme*, n° 198-199 (juillet 2011). p.5-6.

²⁰ Nous faisons référence à la notion « Ways of seeing » de Anna Grimshaw, voir : Anna Grimshaw, *The Ethnographer's Eye...*, *Op. cit.*, et Anna Grimshaw et Amanda Ravetz, *Op. cit.*, 2005.

²¹ Margaret Mead, « L'anthropologie visuelle dans une discipline verbale », in Claudine de France (dir.), *Pour une anthropologie visuelle...*, *Op. cit.*, p.18

²² Voir sur ce sujet : Kirsten Hastrup, « Anthropological visions : some notes on visual and textual authority » in Peter Ian Crawford, David Turton, Granada Centre for Visual Anthropology (éd.), *Film as ethnography*, Manchester ; New York : Manchester University Press in association with the Granada Centre for Visual Anthropology, 1992, p. 8-25.

²³ Sarah Pink, *Doing visual ethnography : images, media, and representation in research*, London : Thousand Oaks, Calif, 2001, p.12.

²⁴ *L'ethnographie multisite* consiste « à suivre en parallèle plusieurs terrains, plusieurs réseaux d'acteurs, plusieurs objets dans plusieurs lieux. Cette ethnographie multi-site est aussi facilitée par les allers-retours fréquents entre 'l'académie' et le 'terrain', contrairement à ce qui était le cas pour les longues permanences sur

amènent à repenser la définition même de l'ethnographie²⁵. Pour paraphraser l'anthropologue britannique, Marcus Banks, celle-ci ne représente pas un « terme absolu » ou quelque chose d'immuable, mais plutôt une construction culturelle, le produit d'un type de société qui crée la discipline même de l'anthropologie²⁶. Certes, l'objet de notre étude ne relève pas de l'ethnographie, et les films étudiés ne sont pas non plus *ethnographiques* à proprement parler, mais il nous semble que certaines idées qui se rapportent à ce domaine peuvent être fort stimulantes. Comme, par exemple, celle exprimée par Emilie de Brigard : tout en rappelant qu'« il est d'usage de définir le film ethnographique comme un révélateur des modèles culturels », elle souligne qu'en réalité « tous les films sont ethnographiques, en raison de leur contenu, de leur forme, ou des deux²⁷ ». Plus loin encore va peut-être John H. Weakland lorsqu'il affirme que « les films de fiction sont des documents culturels par définition²⁸ ». Si nous nous référons à ces idées et si, par conséquent, nous considérons tous les films comme des artefacts culturels, il s'ouvrirait devant nous une nouvelle possibilité : nous serions en mesure en effet d'étudier les différents aspects de la société qui les a produits et que ces films représentent, et d'analyser ainsi les histoires et les phénomènes qu'ils prétendent décrire²⁹.

Les tendances des anthropologues à qualifier toutes les œuvres cinématographiques de « matériel ethnographique » ne signifient pas, bien sûr, une négation du caractère artistique ou esthétique du cinéma au profit de son caractère ethnographique, mais plutôt une possibilité d'employer une approche anthropologique dans l'analyse des films de fiction en tant que forme de représentation des sociétés. Cette précision est d'autant plus importante si l'on tient compte de la position des adeptes des approches « traditionnelles » du cinéma : en insistant sur une analyse des films considérés comme une forme d'expression artistique reflétant des processus mentaux et émotionnels, comme une démonstration de théories psychanalytiques

des terrains éloignés ». http://icar.cnrs.fr/projets/corinte/recueil/demarche_ethnographique.htm Voir : George E. Marcus, « Ethnography In/Of the World System : The Emergence of Multisited Ethnography », *Annual Review of Anthropology*, vol. 24, 1995, p. 95-117.

²⁵ Dvid E. Sutton et Peter Wogan, *Hollywood blockbusters : the anthropology of popular movies*, Oxford ; New York : Berg, 2009, p. 4.

²⁶ Marcus Banks, « Which films are ethnographic films ? », in Peter Ian Crawford, David Turton, Granada Centre for Visual Anthropology (éd.), *Film as ethnography...*, *Op. cit.*, p. 128.

²⁷ Emilie de Brigard, *Op. cit.*, p. 21.

²⁸ [Feature films are cultural documents by definition] John H. Weakland, « Feature Films as Cultural Documents », in Paul Hockings (éd.), *Principles of Visual Anthropology*, 3^e éd, Berlin : Mouton de Gruyter, 2003, p. 46, traduction de l'auteure.

²⁹ David McDougall, « Ethnographic Film : failure and promise », *Annual Review of Anthropology*, vol 7, 1978, p. 405.

telles que le voyeurisme, ou comme un outil au service d'une pensée politique, voire d'un système idéologique,³⁰ ceux-ci s'opposent, (à tort ?) aux idées selon lesquelles les films représentent également les artefacts culturels qui englobent un ensemble de symboles et de narratifs créés dans un contexte historique et socioculturel particulier.

L'analyse anthropologique du cinéma peut être comparée, dans une certaine mesure, à l'approche anthropologique de la littérature³¹. En tout cas, c'est ce que suggère James Clifford. Selon cet anthropologue et l'historien américain, les ethnographies sont, à l'instar des textes littéraires, des *narratifs construits* comportant toujours un aspect de fiction. Dans cette optique, les textes ethnographiques « traduisent les réalités des autres » et en tant que tels, ils représentent une « version construite de la vérité »³², ou plutôt, un « système ou économie, de la vérité ». Le même auteur estime que le *pouvoir* et *l'Histoire* (dans un sens plus général) peuvent exercer l'influence importante à travers ces textes, et cela d'une manière que leurs auteurs ne peuvent pas entièrement contrôler³³. De l'autre côté, il est évident qu'aucun texte littéraire n'est jamais « pur » et « libéré des stratégies rhétoriques de médiation des messages »³⁴, puisqu'il est, lui aussi, créé dans un contexte précis. Maintenant si l'on adopte une approche semblable pour les films de fiction, il serait possible de les observer, à l'exemple des œuvres littéraires, en tant que sources anthropologiques crédibles, et cela non seulement en raison de leur contenu qui peut par ailleurs être riche en matériel ethnographique concernant le sujet traité. Voici de quoi il s'agit au juste.

Il est bien connu qu'un film n'est presque jamais le produit d'une seule personne mais plutôt d'un groupe de professionnels travaillant dans l'industrie cinématographique, ce qui confirme davantage son caractère de *document culturel*. Un film est donc indubitablement un produit collectif, et comme tel, il incarne les idées, les connaissances, les compétences et les savoir-faire caractéristiques d'une époque ou d'un milieu culturel. Même s'il traite d'un sujet lié au passé lointain, ou au futur utopique ou dystopique, ces thèmes seront inévitablement

³⁰ Louise Krasniewicz, « Anthropology Goes to the Movies, "Round up the usual suspects" », *Expedition : The magazine of the University of Pennsylvania*, 48, 2006, p. 8.

³¹ Notamment l'approche postmoderne. Voir, par exemple : Fernando Poyatos (éd.), *Literary anthropology : a new interdisciplinary approach to people, signs and literature*, Amsterdam : Benjamin, 1988 ; Rose De Angelis (éd.), *Between Anthropology and Literature : Interdisciplinary Discourse*, London : Routledge, 2003.

³² Sarah Pink, *Op. cit.*, p. 8.

³³ James Clifford, « Introduction » in *Writing culture...*, *Op. cit.*, p. 6-7.

³⁴ [... ni jedan književni tekst nije 'čist tekst', oslobođen retoričkih strategija za prenošenje poruka], in Marina Simić, « Da li su svi antropolozi (još uvek) književnici ? » [Tous les anthropologues sont-ils (toujours) des écrivains ?], *Zbornik Matice srpske za književnost, jezik i umetnost*, vol. 53, n° 1, 2005, p. 553. Traduction de l'auteur.

représentés par des moyens « actuels », basés sur les savoirs existants. Prenons un exemple : en vue d'incarner un personnage provenant d'un passé lointain, l'acteur d'un film historique consacré au Moyen Âge va probablement s'appuyer sur un corpus des savoirs en rapport avec l'époque donnée et employer des techniques corporelles relatives à sa propre culture et à sa propre expérience. En ce sens, on pourrait également s'attendre à ce que les acteurs des années 1950 ne recourent pas, dans leur jeu, à certaines techniques corporelles de la même manière que les acteurs contemporains. Ce phénomène n'est évidemment pas inconnu. Déjà en 1934, Marcel Mauss, « le père de l'anthropologie française » – qui a d'ailleurs élaboré la notion des techniques du corps – a remarqué que le cinéma peut effectivement nous *dire* quelque chose sur ce phénomène :

Une sorte de révélation me vint à l'hôpital. J'étais malade à New York. Je me demandais où j'avais déjà vu des demoiselles marchant comme mes infirmières. J'avais le temps d'y réfléchir. Je trouvai enfin que c'était au cinéma. Revenu en France, je remarquai, surtout à Paris, la fréquence de cette démarche ; les jeunes filles étaient Françaises et elles marchaient aussi de cette façon. En fait, les modes de marche américaine, grâce au cinéma, commençaient à arriver chez nous. C'était une idée que je pouvais généraliser. La position des bras, celle des mains pendant qu'on marche forment une idiosyncrasie sociale, et non simplement un produit de je ne sais quels agencements et mécanismes purement individuels, presque entièrement psychiques³⁵.

En guise de conclusion nous pouvons donc affirmer qu'il existe plusieurs éléments qui donnent le caractère ethnographique au film de fiction. On a vu aussi que les anthropologues ont mis en évidence l'absence de frontières rigides entre les textes ethnographiques et littéraires, ainsi qu'entre les films ethnographiques, les documentaires et les films de fiction qui, quant à eux, peuvent traiter des différents phénomènes sociaux également de façon documentaire. À ce constat il convient d'en ajouter un autre qui concerne une approche privilégiée par les anthropologues, approche qui consiste précisément à traiter les films comme des *expressions* ou, pour citer John H. Weakland, comme des « projections d'IMAGES du comportement humain et social »³⁶. L'avantage d'une telle approche réside dans le fait que les films de fiction reflètent les modèles culturels et, par voie de conséquence, ils peuvent nous éclairer sur les comportements humains et sociaux *réels*, qu'ils soient similaires ou différents de ceux qui sont représentés dans les films.

³⁵ Marcel Mauss, « Les techniques du corps », Article originalement publié dans *Journal de Psychologie*, XXXII, n° 3-4, 15 mars - 15 avril 1936, Communication présentée à la Société de Psychologie le 17 mai 1934. Disponible sur : <http://classiques.uqac.ca/classiques>

³⁶ [... these films are taken as projecting IMAGES of human social behaviour are the first object of study]. John H. Weakland, « Feature Films as Cultural Documents », *Op. cit.*, p. 47. Traduction adaptée de l'auteur.

II

ANTHROPOLOGIE DU CINÉMA : APERÇU HISTORIQUE DES RECHERCHES

« Tous les films sont ethnographiques, en raison de leur contenu, de leur forme, ou des deux.¹ »

1. CONSTITUTION DE LA DISCIPLINE : PIONNIERS DE L'ANTHROPOLOGIE DU CINÉMA

L'histoire du film de fiction et celle de la théorie du cinéma sont inextricablement liées sans cesser de s'influencer mutuellement². Anthropologue Gordon Gray rappelle qu'au départ, le cinéma était perçu comme moyen de divertissement des classes inférieures et des immigrants, suscitant dans les cercles intellectuels en Europe et aux États-Unis une attitude plutôt réservée. Toutefois, ajoute-t-il, le cinéma a été pris au sérieux par certains penseurs³, qui se sont efforcés de développer des outils théoriques dont certains démontrent leur pertinence aujourd'hui encore. Les idées de Sergueï Eisenstein, Siegfried Kraucer, Walter Benjamin ou, un peu plus tard, les approches marxiste, structuraliste, sémiotique ainsi que les théories dérivées de la psychanalyse, n'ont pas perdu leur importance même pour les critiques et les théoriciens du cinéma contemporain.

En ce qui concerne l'anthropologie, les chercheurs américains ont commencé, depuis la Seconde Guerre mondiale, à s'intéresser aux films de fiction à cause de leur contenu ethnographique⁴. Comme il était impossible de mener des études sur le terrain en Asie et en

¹ « Historique du film ethnographique », in Claudine de France (dir.), *Pour une anthropologie visuelle : recueil d'articles*, International congress of anthropological and ethnological sciences, La Haye : Mouton, Paris : École des hautes études en sciences sociales, 1979, p. 21.

² Gordon Gray, *Cinema : a visual anthropology*, Oxford, New York : Berg, 2010, p. 36.

³ *Ibid.*, p. 37.

⁴ David MacDougall, « Ethnographic Film : failure and promise », *Annual Review of Anthropology*, vol. 7, n°1, 1978, p. 405.

Europe pendant et immédiatement après la guerre, ils ont décidé d'analyser les produits culturels venant de ces régions : les œuvres littéraires, les documentaires et les films de fiction. À partir du début des années 1940, dans le cadre du projet intitulé « Columbia University Research in Contemporary Cultures », sous l'égide de *US Office of Naval research*, Ruth Benedict, Margaret Mead et leurs collègues ont mené des recherches sur les cultures contemporaines de différents pays et sociétés européens et asiatiques⁵. Le but de ce groupe de chercheurs a été *d'étudier les cultures à distance*⁶ : plus de 120 universitaires travaillant sur le projet se réunissaient chaque semaine afin de comparer et analyser le matériel dont ils disposaient sur la Chine, la Tchécoslovaquie, la France, la Pologne, la Russie pré-soviétique, la Syrie et les Juifs de l'Europe de l'Est⁷. En outre, ces universitaires avaient à leur disposition également des données concernant l'Allemagne, la Grande-Bretagne, l'Italie, la Roumanie, la Thaïlande et les États-Unis, ainsi que des données d'entretiens et des tests psychologiques effectués auprès des immigrants originaires des pays faisant l'objet de recherches⁸.

Très apprécié par le gouvernement des États-Unis, RCC exerçait une influence considérable sur sa prise de décisions politiques, mais, pour l'histoire de l'anthropologie (visuelle), c'est la publication d'un ouvrage collectif : *The Study of Culture at a Distance* (ci-après *TSCD*) qui fut décisive. La parution de ce livre représente en effet un moment crucial, le moment du passage d'une focalisation sur les études des sociétés dites primitives à celui des études des sociétés occidentales et de la culture de masse, du film et de la littérature⁹. De ce fait, les participants au projet RCC ont été les premiers à adopter « les outils analytiques » aujourd'hui principalement employés par des chercheurs en études culturelles (*cultural studies*) et en études de médias¹⁰. William O. Beeman souligne à juste titre, qu'au temps d'activité du RCC, la distinction entre les études culturelles, les études de médias et les études de genre n'existait pas encore. Il est tout de même intéressant de rappeler que c'est justement à la même époque, au début des années 1950, que les différents courants « postmodernes » en

⁵ Même si les recherches ont été menées du début des années 1940, ce projet, connu sous l'acronyme RCC, est officialisé en 1947 et a duré jusqu'à 1952 (période officielle).

⁶ « *The study of culture at a distance* » ; un livre portant le même titre, dirigé par Margaret Mead et Rhoda Métraux est publié en 1953 dans le cadre du projet RCC. M. Mead qualifie cette publication de *manuel*, qui, en regroupant les travaux des chercheurs de RCC, présente aux lecteurs la méthodologie et les exemples des recherches effectuées par le groupe.

⁷ William O. Beeman, « Introduction », in Margaret Mead, Rhoda B. Métraux (éd.), *The Study of culture at a Distance*, New York, Berghahn Books, 2000, p. XVI-XVII.

⁸ Ana Banić Grubišić, « Antropološki pristup medijima – kratak pregled (sa posebnim osvrtom na igrani film) » [Approche anthropologique des médias – un court aperçu (avec l'accent sur le film de fiction)], *Antropologija* 13 (2), 2013, p. 135-155.

⁹ William O. Beeman, *Op. cit.*, p. XIV.

¹⁰ *Ibid.*, p. XII.

sciences sociales et humaines commencent à émerger avant d'être adoptés par diverses disciplines.

Dans ce climat intellectuel prennent leur essor également les Études culturelles en tant que discipline à part¹¹. D'ailleurs, les chercheurs de RCC qui menaient *Les études des cultures à distance – TSCD*, et les adeptes d'Études culturelles, partageaient l'intérêt similaire pour les médias, le cinéma et la littérature dans l'analyse des relations entre les différentes couches de la société, en particulier entre la classe dominante et les groupes minoritaires¹². L'accent mis sur la culture de masse (engl. *popular culture*) permettant de mieux appréhender le fonctionnement intérieur d'une communauté ou d'une société donnée, constitue le point commun de ces deux approches. Cela dit, une différence substantielle caractérise l'approche anthropologique : les chercheurs appartenant au RCC ont étudié les produits de la culture de masse en prenant en considération d'autres aspects culturels propres à la société en question. William O. Beeman rappelle aussi que le travail des collaborateurs du RCC se distinguait par « une absence relative » d'influences idéologiques qui étaient, en revanche, particulièrement présentes dans les travaux préliminaires relevant du domaine des études culturelles, notamment ceux du groupe de Birmingham¹³.

Comme nous l'avons déjà indiqué, les recherches effectuées dans le cadre du projet RCC ont abouti à la publication d'un ouvrage collectif en 1953, qui reste une référence importante dans les études anthropologiques du cinéma : *The study of culture at a distance*. Une partie entière (la sixième) de l'ouvrage, nommée *L'analyse du film* [Film analysis] est consacrée aux films italiens, français, chinois, russes et allemands. Les auteurs ont bien sûr abordé la question de contenu des films analysés et les manières dont certains sujets y sont représentés, mais aussi problématisé les relations des films avec plusieurs éléments du contexte socioculturel où ils sont créés. Par ailleurs, les cinq « illustrations d'analyses » sont précédées par la contribution de Martha Wolfstein « Analyse du film dans les études de la culture » [Movie Analysis in the study of culture]¹⁴, où elle s'applique à élaborer une méthodologie de l'analyse anthropologique de contenu des films de fiction, méthodologie

¹¹ Comme une sorte de réaction aux études littéraires, dites élitistes, la culture de masses (*pop culture*) devient le centre d'attention de plusieurs universitaires britanniques. À ce propos il faut signaler surtout l'activité du *Centre for Contemporary Cultural Studies* à l'Université de Birmingham, créé en 1963.

¹² William O. Beeman, *Op. cit.*, p. XV.

¹³ *Ibid.*, p. XXV.

¹⁴ Martha Wolfstein « Movie Analysis in the study of culture » in *The Study of Culture at a distance*, *Op. cit.*, p. 293-309.

qu'elle va par la suite employer dans un chapitre traitant du film italien *Chasse tragique* [Caccia tragica, 1947]¹⁵.

Parmi les travaux qui figurent dans cette partie de l'ouvrage, consacrée à cinq illustrations d'analyse filmique [Five Illustrations of Film Analysis], citons d'abord ceux de Margaret Mead et de Gregory Bateson¹⁶, les deux auteurs considérés comme des pionniers en sciences sociales, plus précisément dans l'utilisation du film, de la photographie et du son dans le processus de documentation, d'analyse et de présentation du matériel culturel¹⁷. On y trouve également les textes de Jane Belo et Geoffrey Gorer sur deux films français : *Panique* (1947) et *La Belle et la Bête* (1946)¹⁸ ; les analyses de sept films cantonnais faites par John Hast Weakland¹⁹ ainsi que l'étude comparée, faite par Vera Schwartz (Alexandrova), du film *La jeune garde* [Молодая гвардия, 1946] et de la nouvelle éponyme d'Alexander Fadeyev²⁰. Ce qui caractérise la démarche de tous ces chercheurs, c'est la mise en rapport des films analysés avec leurs contextes culturels, démarche visant à mettre en lumière les différents types de relations sociales et leur entrecroisement avec des imaginaires et des phantasmes culturels. Un autre point commun des études réunies dans cet ouvrage collectif concerne le choix des thèmes, précisément l'intérêt pour les sujets en rapport avec des questions du nazisme, du communisme ou, encore, de la Guerre froide. Une contribution encore mérite d'être mentionnée : la transcription de l'entretien mené avec un comédien russe, immigré aux États-Unis. Portant sur l'art de spectacle et l'interprétation des rôles, cet entretien nous donne un aperçu sur les spécificités culturelles de techniques corporelles du comédien (russe, en l'occurrence)²¹.

Cette courte présentation de *The Study of culture at a Distance*, adaptée pour les besoins de notre recherche, ne suffit pas à démontrer son importance et son statut d'ouvrage de référence. Malheureusement, nous avons constaté que ce livre ainsi que le travail pionnier du RCC sont mal connus en dehors de la discipline anthropologique, particulièrement en

¹⁵ Martha Wolfstein, « Notes on an Italian Film : The Tragic Hunt », in *ibid.*, p. 310-317.

¹⁶ Il s'agit des analyses des films : *La jeune garde* [Молодая гвардия, 1946], faite par Margaret Mead : « An Analysis of the Soviet film The young Guard. Plot Summary », *ibid.*, p. 325-326 ; et *Le Jeune Hitlérien Quex* [Hitlerjunge Quex, 1933], faite par Gregory Bateson : « An Analysis of the Nazi Film *Hitlerjunge Quex* », in *ibid.*, p. 331-346.

¹⁷ William O. Beeman, *Op. cit.*, p. XXVIII.

¹⁸ Jane Belo, « The Father Figure in *Panique* », in *The Study of Culture at a distance*, *Op. cit.*, p. 318-319 ; Geoffrey Gorer « Notes on *La Belle et la Bête* », *ibid.*, p. 319-320.

¹⁹ John H. Weakland, « An Analysis of Seven Cantonese Films », in *ibid.*, p. 321-326.

²⁰ Vera Schwartz (Alexandrova), « Comparison of the Film and the Novel », in *ibid.*, p. 326-331.

²¹ « Interview with a Russian Actor : Interpretation of Roles » in : Part Four : Work with Informants, *The Study of Culture at a distance*, *Op. cit.*, p. 221-227.

dehors du milieu scientifique anglophone. Par exemple, les ouvrages français, aussi bien ceux qui relèvent de la sociologie et de l'anthropologie, que ceux traitant des questions de la théorie du cinéma et de la critique du film, ne mentionnent pratiquement jamais les travaux publiés dans *The Study of culture at a Distance*.

Le fait qu'il s'agit bien d'un ouvrage de référence est démontré également par plusieurs autres études publiées ultérieurement, surtout dans les années 1950. En effet, elles sont toutes liées d'une manière ou l'autre au travail du projet RCC, ou même influencées par lui. Citons à titre d'exemple l'étude de Erik H. Erikson de 1950 portant sur le film soviétique *L'Enfance de Gorki* [Дѣтство Гóръкого, 1938]²², et quelques travaux de Martha Wolfenstein et Nathan Leites parus entre 1950 et 1954²³, consacrés aux films français, britanniques et américains. Ces travaux ont été effectués dans le cadre d'une analyse des représentations des relations amoureuses et familiales. Par ailleurs, John H. Weakland précise que leur caractère anthropologique est incontestable, même s'ils sont généralement considérés plutôt comme des études psychologiques²⁴.

Au cours de la décennie suivante, les études anthropologiques des films de fiction se font plus rares, surtout au début. Ce n'est qu'au milieu des années 1960 et grâce à John H. Weakland – qui s'est intéressé à la société chinoise, un « terrain » à l'époque inaccessible aux chercheurs américains – que ces recherches dans le domaine de l'anthropologie du cinéma ont été reprises²⁵. En s'appuyant lui aussi sur la méthodologie élaborée par le RCC, John H. Weakland s'est attaché à étudier les relations entre les thèmes sociopolitiques dominants dans le cinéma chinois, la propagande politique et les modèles de la culture traditionnelle du pays²⁶. Parmi ses autres travaux, une place à part revient à son article, « Feature Films as Cultural Documents », qui nous offre un aperçu détaillé des questions relatives aux problèmes et principes de l'analyse anthropologique des films de fiction, ainsi qu'un aperçu historique de

²² Erik H. Erikson, « The legend of Maxim Gorky's youth [a study of the Soviet film The childhood of Maxim Gorky] », in *Childhood and society*, New York : W. W. Norton & Company Inc., 1950, p. 316-358.

²³ *Movies : a psychological study*. Glencoe : The Free Press, 1950 ; « Plot and character in selected French films » in *Themes in French culture*, Margaret Mead et Rhoda Métraux (éd.), Chicago : Chicago University Press, 1954, p. 282-289 ; « Trends in French films », *Journal of Social Issues* 2, 1955, p. 42-51.

²⁴ John H. Weakland, « Feature Films as Cultural Documents », in Paul Hockings (éd.), *Principles of Visual Anthropology*, 3^e éd, Berlin : Mouton de Gruyter, 2003, p. 53.

²⁵ *Ibid.*, p. 54.

²⁶ John H. Weakland a publié plusieurs travaux portant sur le cinéma chinois : « Themes in Chinese communist films », *American Anthropologist*, 68, 1966, p. 477-484. ; *Chinese political and cultural themes : a study of Chinese communist films*, China Lake : U. S. Naval Ordnance Test Station (Notes, TP 4029), 1996 ; « Chinese film images of invasion and resistance » *China Quarterly*, 27, 1971 ; « Reel and real life in Hong Kong : film studies of cultural adaptation », *Journal of Asian and African Studies* 6, Leiden, 1971, p. 238-243 ; « Conflicts between love and family relationships in Chinese films », *Journal of Popular Film*, 1, 1972, p. 290-298.

cette sous-discipline. Un autre fait qui n'est pas non plus sans importance est que cet article soit inclus dans l'ouvrage collectif *Principles of Visual Anthropology*, paru en 1975 – ouvrage qui a, comme nous l'avons déjà souligné, fait date dans l'histoire de l'anthropologie visuelle.

Avant de continuer la présentation de cet aperçu chronologique, rappelons ici que les anthropologues de cette époque ont également étudié le cinéma dans les contextes de la production, de la distribution et de la réception des films. Pionnière dans le domaine, Hortense Powdermaker a ainsi effectué, entre 1946 et 1947, une recherche ethnographique approfondie sur l'industrie hollywoodienne²⁷. L'intérêt qu'elle a accordé à ce sujet était insolite, car son « choix du terrain » était assez atypique pour l'époque où les anthropologues préféraient encore mener les études sur les populations indigènes de l'Amérique, de l'Afrique ou de la région Pacifique²⁸. À côté de son travail de terrain (elle a effectué plus de 900 entretiens²⁹), elle a examiné les dossiers que la *Motion Picture Association of America* a mis à sa disposition, ainsi que les publications spécialisées, les différents magazines et les journaux³⁰. Élève de Bronislaw Malinowski³¹, Hortense Powdermaker a employé dans ses recherches une approche fonctionnaliste, observant le film comme une institution sociale qui a plusieurs fonctions, *latentes* aussi bien que *manifestes*, telles qu'éducative, la fonction d'amusement, ou encore celle censée provoquer des réactions physiologiques chez les spectateurs³². En étudiant principalement l'influence des relations sociales liées au processus de création du film sur son contenu et sa signification³³, elle a estimé que le film de fiction – bien qu'il ne soit pas fait *par le peuple* et qu'il soit très différent de l'art populaire – lui ressemble fortement, notamment dans l'utilisation répétitive de thèmes récurrents et formules bien identifiés³⁴.

²⁷ Hortense Powdermaker, *Hollywood, the Dream Factory: An Anthropologist at the Movie-Makers*, Boston : Little, Brown and Company, 1950.

Ce livre est consultable en ligne : <https://astro.temple.edu/~ruby/wava/powder/index.html>.

²⁸ Sherry B. Ortner, « Powdermaker's Anthropology by Sherry B. Ortner « Anthropology of this Century », [s.d.]. URL : <http://aotcpress.com/articles/powdermaker/>.

²⁹ Sa recherche s'est basée sur un échantillon d'environ 300 personnes (réalisateurs, acteurs, producteurs, scénaristes etc.).

³⁰ Hortense Powdermaker, *Op. cit.*, 1950, p. 4-8.

³¹ Bronislaw Malinowski (1884-1942), ethnologue et anthropologue britannique d'origine polonaise, considéré comme l'un des fondateurs de l'école fonctionnaliste en anthropologie.

³² Hortense Powdermaker, « An Anthropologist Looks at the Movies », *The ANNALS of the American Academy of Political and Social Science*, vol. 254, n° 1, 1947, p. 80-82.

³³ Jill B. R. Chernerff, « Dreams Are Made like This : Hortense Powdermaker and the Hollywood Film Industry », *Journal of Anthropological Research*, vol. 47, n° 4, 1991, p. 429.

³⁴ Hortense Powdermaker, *Op. cit.*, 1947, p. 81.

2. RECHERCHES MENÉES DEPUIS LES ANNÉES 1980 À NOS JOURS

Le point de vue présenté en détail ci-dessus, et formulé donc il y a plusieurs décennies, n'est pas devenu entretemps caduc ou anachronique, loin s'en faut. Il paraît même proche du regard que les anthropologues contemporains portent sur les films de fiction, et qu'on peut apercevoir déjà dans leurs travaux depuis la fin des années 1980. Il s'agit précisément d'une idée d'après laquelle les films représentent les mythes modernes qui en même temps expriment des contradictions et des tensions socioculturelles, tout en offrant des solutions imaginaires³⁵. Au sujet de Hortense Powdermaker, il faut enfin souligner le fait que son ouvrage, considéré par ailleurs comme la première recherche ethnographique sur la cinématographie et sur l'industrie hollywoodienne, est resté pendant plus d'un demi-siècle la seule étude de ce type en anthropologie³⁶. Aujourd'hui encore, le travail de cette chercheuse représente une contribution importante aux études anthropologiques portant sur les relations entre le contexte culturel et l'industrie du cinéma, notamment celle d'Hollywood³⁷. Après un départ prometteur, on l'a vu, les recherches anthropologiques sur le film de fiction se sont raréfiées et, malgré l'importance et le volume des travaux mentionnés, elles restent jusqu'à présent relativement rares et, comme celles relevant de la sociologie du cinéma – « dispersées au fil des années »³⁸. Quelques ouvrages importants publiés durant les dernières décennies méritent, toutefois, d'être mentionnés. D'abord, il convient de noter la parution en 1992 du *Dreaming identities: class, gender, and generation in 1980s Hollywood movies*³⁹, de l'anthropologue américaine Elizabeth G. Traube. Selon David Sutton et Peter Wogan, ce livre représente un point tournant dans l'histoire de cette sous-discipline anthropologique ou, plus exactement, marque son renouvellement⁴⁰. En combinant plusieurs approches – structuraliste, marxiste, psychanalyste et féministe, Elizabeth Traube⁴¹ met l'accent sur les représentations cinématographiques du genre et du pouvoir, en vue d'examiner les différentes catégories de la

³⁵ Ana Banić Grubišić, *Op. cit.*, p. 143.

³⁶ Voir : Elizabeth G. Traube, *Dreaming identities : class, gender, and generation in 1980s Hollywood movies*, Boulder : Westview Press, 1992 ; David E. Sutton et Peter Wogan, *Hollywood Blockbusters : The Anthropology of Popular Movies*, New York : Berg, 2009, et les travaux sur le Hollywood de Sherry B. Ortner : « Access : Reflections on Studying Up in Hollywood », *Ethnography* 11(2), 2010. p. 211-233 et *Not Hollywood : Independent Film at the Twilight of the American Dream*, Durham, NC : Duke University Press, 2013.

³⁷ Jill B. R. Cherneff, *Op. cit.*, p. 429.

³⁸ Pierre Sorlin, *Introduction à une sociologie du cinéma*, Paris : Klincksieck, 2015, p. 8.

³⁹ Elizabeth G. Traube, *Op. cit.*

⁴⁰ David E. Sutton et Peter Wogan, *Op. cit.*, p. 10.

⁴¹ Parmi ses autres travaux mentionnons surtout son article « Secrets of Success in Postmodern Society » *Cultural Anthropology*, 4, 1989, p. 273-300, où elle analyse le thème des « héros du succès » (ou de « self made man ») dans quelques films hollywoodiens des années 1980, comme un modèle idéologique très en vogue pendant l'ère de Ronald Reagan.

masculinité et de la féminité représentées dans les films hollywoodiens afin de saisir les enjeux et les liens entre la culture et la politique américaines durant l'époque de Ronald Reagan. Cependant David Sutton et Peter Wogan émettent une réserve importante en remarquant que l'auteure ne s'appuie pas sur l'approche anthropologique, mais plutôt sur la psychanalyse féministe, et qu'elle ne fait référence à l'anthropologie qu'en passant. Un des aspects particulièrement problématiques de son travail est, selon eux, l'absence des renvois à l'anthropologie féministe, notamment quand il s'agit des questions de conceptualisation du genre ou de la maternité⁴².

Dans la première moitié des années 1990 sont également publiés deux ouvrages collectifs – *Film as Ethnography*⁴³, et *Fields of Vision : essays in film studies, visual anthropology and photography*⁴⁴ – qui portent, entre autres, sur les questions de la place du film de fiction dans les études anthropologiques, et ouvrent de nombreuses pistes à une analyse anthropologique du cinéma. Les articles réunis dans ces ouvrages sont rédigés par les différents auteurs et offrent des regards socio-anthropologiques intéressants sur l'industrie et divers genres cinématographiques, ainsi que sur les représentations des phénomènes socioculturels dans les films de fiction⁴⁵.

Peu après, en 1996, paraît *American Dreamtime : A Cultural Analysis of Popular Movies and Their Implications for a Science of Humanity*⁴⁶, un livre de l'anthropologue Lee Drummond qui propose une étude anthropologique des blockbusters américains : des sagas de James Bond et de *La guerre des étoiles* [Star wars], et des films *Les dents de la mer* [Jaws, 1975] et *E.T., l'extra-terrestre* [E.T. the Extra-Terrestrial, 1982]. En les comparant aux mythes, qu'il considère d'ailleurs comme un type de savoir et non comme « une production seconde de la culture qui refléterait ou répéterait la réalité sociale »⁴⁷, Lee Drummond analyse

⁴² David E. Sutton et Peter Wogan, *Op. cit.*, p. 11.

⁴³ Peter Ian Crawford, David Turton, Granada Centre for Visual Anthropology (éd.), *Film as ethnography*, *Op. cit.*

⁴⁴ Leslie Devereaux, Roger Hillman (éd.), *Fields of vision : essays in film studies, visual anthropology, and photography*, Berkeley : University of California Press, 1995.

⁴⁵ Voir en particulier les textes suivants : Kirsten Hastrup, « Anthropological vision... », *Film as ethnography...*, *Op. cit.*, p. 8-25 ; Christopher Pinney, « The lexical spaces of eye-spy », in *ibid.*, p. 25-49. ; Marcus Banks, « Which films are ethnographic films », *ibid.*, p. 116-129. ; Keyan G. Tomaselli, « Myths, racism and opportunism : film and TV representations of the San », in *ibid.*, p. 205-221 ; Paul Willemen, « The National », in *Fields of Vision...*, *Op. cit.*, p. 21-34 ; Barbara Creed, « Horror and the Carnavalesque : The Body-monstrous », in *ibid.*, p. 127-159 ; Gaylyn Studlar, « Barreymore, the Body and Bliss : issues of Male Representation and Female Spectatorship in the 1920s », in *ibid.*, p. 160-180.

⁴⁶ Lee Drummond, *American dreamtime : a cultural analysis of popular movies and their implications for a science of humanity*, Lanham : Littlefield Adams Books, 1996.

⁴⁷ Raphaëlle Moine, « L. Drummond, American Dreamtime. A Cultural Analysis of Popular Movies and Their Implications for a Science of Humanity », in *L'Homme*, 1997, tome 37, n°144, p. 165.

les films cités en tant que dispositifs culturels qui réexaminent le concept même de l'identité humaine.

À la fin du XX^e siècle, en 1999, l'anthropologue Steven C. Caton publie une étude volumineuse sur le film *Lawrence d'Arabie* [Lawrence of Arabia, 1962], dans laquelle il aborde les questions de la construction du genre, des classes sociales, de l'identité culturelle et du colonialisme⁴⁸. Ce chercheur propose une lecture anthropologique des différents thèmes abordés dans le film en s'appuyant sur sa propre connaissance du terrain (le Proche-Orient) et en employant dans cette démarche une sorte de « la critique dialectique »⁴⁹. Sa « lecture anthropologique » a pourtant suscité quelques réserves de Kevin Anderson : selon cet anthropologue, le travail de Steven C. Caton semble être « un exemple extrême » des tentatives visant à démontrer le riche potentiel d'un long métrage de fiction pour une analyse anthropologique⁵⁰.

Une décennie plus tard, dans leur étude sur la superproduction américaine déjà citée, *Hollywood Blockbusters : The Anthropology of Popular Movie*⁵¹, David Sutton et Peter Wogan abordent, quant à eux, les sujets « traditionnellement » anthropologiques. Précisément, ils s'attachent à analyser plusieurs grands succès hollywoodiens : *Le Parrain* [The Godfather, 1972], *Jusqu'au bout du rêve* [Field of Dreams, 1989], *The Big Lebowski*, 1998, *Le Village* [The Village 2004] et *Les dents de la mer* [Jaws, 1975]. D'après leurs propres dires, les auteurs se sont focalisés sur ces films à cause de leur « forme particulièrement complexe et intéressante du point de la vue anthropologique »⁵². Avec l'ambition d'élargir le domaine des théories et des concepts anthropologiques, ils procèdent à une lecture analytique des films à l'instar des textes ethnographiques et mythes culturels, et examinent les questions relatives aux règles et tensions sociales, aux nouvelles formes de la dichotomie public-privé, aux modèles de masculinité, ou encore aux représentations cinématographiques de l'altérité.

Finalement, en 2010, Gordon Gray publie *Cinema: A Visual Anthropology*⁵³, livre conçu comme une sorte de manuel dédié aux étudiants d'anthropologie visuelle et du cinéma. Pourtant, l'auteur de cet ouvrage n'exploite pas les thèmes d'analyse anthropologique des films ni ceux du cinéma ethnographique, mais nous offre plutôt un aperçu historique de

⁴⁸ Steven Charles Caton, *Lawrence of Arabia : a film's anthropology*, Berkeley : University of California Press, 1999.

⁴⁹ Steven Charles Caton, « Introduction. The T  atro del Lago and After » in Steven C. Caton, *Op. cit.*, p. 5-23.

⁵⁰ Kevin Taylor Anderson, « Toward an Anarchy of Imagery : Questioning the Categorization of Films as "Ethnographic" », *Journal of Film and Video*, vol. 55, n° 2/3, 2003, p. 75.

⁵¹ David E. Sutton et Peter Wogan, *Hollywood blockbusters...*, *Op. cit.*

⁵² *Ibid.*, p. 2.

⁵³ Gordon Gray, *Op. cit.*

l'industrie cinématographique et de la théorie du cinéma. Ce faisant, ils s'efforcent de démontrer également les pistes à suivre dans les études anthropologiques du cinéma qui prendraient en compte aussi la production et la distribution des films, ainsi que leur réception.

Hormis les ouvrages cités, un certain nombre d'articles portant sur des sujets similaires ont été publiés durant deux dernières décennies, majoritairement par des anthropologues américains ou anglo-saxons. Nous n'allons pas évidemment citer à cette occasion tous ces travaux, mais selon le contenu de ceux que nous avons pu consulter, nous ne pouvons qu'être d'accord avec le constat établi par David Sutton et Peter Wogan, d'après lequel la plupart de ces travaux peuvent être classés en deux catégories : 1) les analyses centrées sur les questions de biotechnologies et des relations homme – machine ; et 2) les travaux portant sur les représentations des *autres* et des *autres cultures*. Malheureusement, précisent-ils, les auteurs de ces études n'ont pas souvent tenu compte de ce qui était déjà fait dans le domaine concerné, ou ils ne se sont pas appuyés sur les données anthropologiques pertinentes⁵⁴.

3. ANTHROPOLOGIE DU CINÉMA EN FRANCE

Pour ce qui est de l'ethnologie et de l'anthropologie françaises, nous avons déjà précisé que la notion de *l'anthropologie visuelle* se réfère principalement à l'utilisation des supports visuels en ethnographie. Les ethnologues français se sont intéressés au cinéma en tant que phénomène socioculturel ou encore en tant qu'outil et méthode ethnographique, plutôt qu'à l'analyse des films et des représentations cinématographiques. Toutefois, les travaux de plusieurs chercheurs français, même s'ils ne sont pas en rapport direct avec notre approche, méritent d'être évoqués. En premier lieu ceux d'Edgar Morin, qui ont transformé « la façon de penser le cinéma »⁵⁵. En prenant le cinéma comme objet d'études, ce chercheur avait l'intention, selon ses propres dires, « moins de faire de la sociologie [...] que de l'anthropologie », avec le but d'« étudier le cinéma du point de vue humain »⁵⁶. Même si son livre, paru en 1956, porte le nom *Le cinéma ou l'homme imaginaire. Essai d'anthropologie*⁵⁷, Edgar Morin précise que ce travail « ne surgit pas de l'espace de ce qui est reconnu comme

⁵⁴ David E. Sutton et Peter Wogan, *Op. cit.*, p. 13.

⁵⁵ Monique Peyriere, « Le cinéma, une anthropologie du visuel. Entretien avec Edgar Morin », préface au bloc thématique *Sociologie de l'image, sociologie par l'image*, Réjane Hamus-Vallée (dir.) *CinémAction* n°147, 2013, p. 11.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 11-12.

⁵⁷ Edgar Morin, *Le cinéma ou l'homme imaginaire. Essai d'anthropologie*, Paris : Éditions de Minuit, 1956.

science anthropologique⁵⁸». Il « interroge le cinéma », rappelle la chercheuse en études cinématographiques Emmanuelle André, « comme un fait humain selon une méthode d’anthropologie génétique’ qui consiste à retourner à ce qui définit archaïquement l’homme, à savoir l’imaginaire et le rêve, les fantasmes et les songes⁵⁹».

L’anthropologue français Marc Augé, quant à lui, aborde la question de cinéma à plusieurs reprises dans ses travaux. Dans son livre *La guerre des rêves : exercices d’ethno-fiction*, il interroge, à travers la perspective psychanalytique de Christian Metz⁶⁰ et de sa réflexion sur la fiction à propos du cinéma, les perspectives que ce dernier a ouvertes pour les études de fiction, de la mémoire et des représentations cinématographiques : « le statut de personnage, le processus de l’identification et la comparaison entre “état filmique” et “état onirique” »⁶¹. Il met notamment sous la loupe anthropologique les liens qui rapprochent le cinéma du mythe, et examine la fiction cinématographique « comme fait socioculturel mettant en jeu des relations d’altérité »⁶². En 2007, Marc Augé publie *Casablanca*⁶³, un livre dans lequel il présente, d’après ses propres dires, « le montage de quelques souvenirs⁶⁴ » du film mythique réalisé par Michael Curtiz en 1942. Il faut surtout préciser qu’il ne s’agit pas d’une analyse anthropologique du *Casablanca* : dans ce livre d’un genre hybride mêlant le récit de ses propres souvenirs et un essai anthropologique, l’auteur examine les rapports entre la mémoire personnelle, le phénomène du cinéma, et le contexte historique et socioculturel qui les entoure. À l’instar de Steven Caton, Marc Augé s’intéresse en particulier à la relation dynamique et complexe entre le film, l’expérience personnelle du spectateur et la *production du sens*⁶⁵.

Même s’ils ne relèvent pas de la discipline dans laquelle s’inscrit notre recherche, il nous semble important d’évoquer ici les travaux de Michel Serceau qui ont certainement un caractère anthropologique, notamment à cause de son approche du cinéma. Plus précisément,

⁵⁸ Edgar Morin, *ibid.*, préface à la seconde édition, Paris : Éditions de Minuit, 1982, cité d’après Emmanuelle André, « Le cinéma, “merveille anthropologique” », in Emmanuelle André, Olivier Cheval et Luc Vancheri (dir.), *Questions de cinéma, problèmes d’anthropologie*, Écrans 2017-1, n°7, 2018, p. 16.

⁵⁹ *Ibid.*

⁶⁰ Christian Metz (1931-1993), le théoricien français de la sémiologie du cinéma.

⁶¹ Marc Augé, *La guerre des rêves : exercices d’ethno-fiction*, Paris : Seuil, 1997, p. 132.

⁶² *Ibid.*, p. 144.

⁶³ Marc Augé, *Casablanca*, Paris : Seuil, 2007.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 10.

⁶⁵ Voir, par exemple, Slobodan Naumović, « Ogljed o filmu “Enklava” Gorana Radovanovića : šta proživljavamo i čega se sećamo razmišljajući o iskustvu gledanja jednog savremenog istorijskog kinematografskog dela » [Essai sur le film « Enclave » de Goran Radovanović : qu’est-ce que nous ressentons et de quoi nous nous souvenons en pensant à l’expérience de visionnage d’une œuvre historique cinématographique contemporaine], *Etnoantropološki problemi*, 12 (4), 2017, p. 1015.

ce chercheur français examine la fonction culturelle du cinéma et sa capacité de revitaliser les mythes et de travailler l'imaginaire collectif à travers l'utilisation des mythèmes, des codes des représentations culturelles⁶⁶.

En 2018 la revue *Écrans* a fait paraître un volume réunissant les actes du colloque présentés sous l'appellation : *Questions de cinéma, problèmes d'anthropologie*⁶⁷. Encore une fois, la présence de la notion d'anthropologie dans le titre ne signifie pas que les travaux s'appuient forcément sur une approche anthropologique, au sens traditionnel de la discipline. Emmanuelle André, l'une des directrices d'ouvrage, précise à juste titre : « Nous ne sommes pas, du moins la majorité d'entre nous, des anthropologues. Nous n'utilisons ni même terrain, et pour cause, ni mêmes outils, ni les mêmes méthodes. Ce qui ne doit pas nous empêcher [...] de "réfléchir en anthropologue"⁶⁸ ». Elle explique par la suite que les auteurs de *Questions de cinéma* proposent « d'associer l'étude de l'homme à cette pratique renouvelée du regard au fondement de l'anthropologie », ce qui est conforme à deux principaux « critères de son questionnement : le 'dépaysement' d'un côté, l'expérience de l'altérité de l'autre ⁶⁹ ». Selon Emmanuelle André, dans leurs approches du cinéma, les contributeurs de ce bloc thématique empruntent à l'anthropologie :

...sa culture de la comparaison, un principe d'altérité de la pensée [...] qui encourage, d'une part, à greffer sur le film d'autres modèles de l'analyse issus de représentations variées du monde et de la société, [...] et qui sollicite, d'autre part, un modèle d'analyse comparée : ouvrir l'image de film à ses dehors – artistique, historique, technologique et scientifique – pour mieux la voir ; comprendre de quoi elle est faite (de quelle matière), comment elle agit (sur la réalité), ce qu'elle est capable de produire (en nous).⁷⁰

Un autre directeur de la publication, Luc Vancheri, souligne que les contributeurs de ce volume d'*Écrans* ont souhaité interroger avant tout les trois modalités relevant de façon explicite de l'anthropologie « qui dotent la fiction de pouvoirs institutionnels » et « l'amènent à prendre part à la fabrique de l'humain » : la fiction comme un « médiateur de l'expérience humaine, comme un interprète de la réalité et, enfin, comme un garant de l'être au monde du

⁶⁶ Michel Serceau, *Le mythe, le miroir et le divan : pour lire le cinéma*, Villeneuve d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion, 2009 ; *Le cinéma et l'imaginaire*, Liège : Céfal, 2009, « La représentation de l'amour : une affaire de mythes », in *Jacques Demy*, *Contrebande*, n°17, 2007 ; « Un genre relevant de l'anthropologie culturelle », in *Le Western*, *Contrebande* n°13, 2005.

⁶⁷ Emmanuelle André, Olivier Cheval et Luc Vancheri (dir.), *Questions de cinéma...*, *Op. cit.*

⁶⁸ « Réfléchir en anthropologue, ce n'est pas voir la discipline comme un corps de conventions intangibles, mais comme un ensemble d'outils intellectuels que chacun est libre de remodeler en fonction de ses propres recherches ». Jean-Paul Colleyn, *Éléments d'anthropologie sociale et culturelle*, Éditions de l'université de Bruxelles, 1998, p. 10. Cité d'après Emmanuelle André, *Op. cit.*, p. 14.

⁶⁹ Emmanuelle André, *ibid.*, p. 14.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 17.

sujet⁷¹». Précisons encore ici, entre parenthèses, que parmi les auteurs des contributions réunies dans cette publication, seul Jean Paul Colleyn est ethnologue–anthropologue. Son article « Quand le visible s’incarne. Nollywood et la crise de modernité » porte sur l’industrie cinématographique du Ghana et Nigeria, dite « Nollywood », et sur les thèmes qui dominent dans ces films⁷².

4. ANTHROPOLOGIE DU CINÉMA DANS LE DOMAINE SERBE

Étant donné que le cinéma joue un rôle important dans la société contemporaine, il est plus que probable – en tout cas, nous l’espérons – que les ethnologues et anthropologues français porteront dans l’avenir de plus en plus d’intérêt à l’analyse des films de fiction, et que cette sous-discipline trouvera une place appropriée au sein de l’anthropologie visuelle en France, mais aussi dans la communauté anthropologique en général. À ce propos, et vu que notre étude porte sur le cinéma serbe, il nous semble convenant de donner également quelques précisions sur les recherches menées par des ethnologues et anthropologues en Serbie.

Slobodan Naumović estime qu’il est même possible aujourd’hui de parler d’une école serbe, certes encore en éclosion, dans le domaine d’anthropologie du cinéma⁷³. D’ailleurs, un aperçu de ses activités est donné par Ivan Kovačević i Vladimira Ilić dans leur article « Anthropologie du cinéma en Serbie » [Antropologija filma u Srbiji]⁷⁴. C’est le début des années 2000 qui pourrait être considéré comme la date charnière qui ouvrira la voie à l’apparition de cette école : en effet, c’est à ce moment que les films de fiction et les séries télévisées commencent à attirer les regards des chercheurs en Serbie avant de devenir l’un de leurs sujets de prédilection⁷⁵. Ce n’est toutefois qu’une décennie plus tard qu’apparaissent les publications de référence, en particulier celles du Département d’ethnologie-anthropologie de l’Université de Belgrade portant sur l’analyse des longs métrages. Évoquons-en brièvement les plus importantes. D’abord, en 2013, dans l’édition *Nouvelle anthropologie serbe* [Nova srpska antropologija], paraît l’ouvrage collectif *Anthropologie du cinéma* [Antropologija filma]⁷⁶ sous la direction d’Ivan Kovačević i Vladimira Ilić. Il s’agit d’un recueil des travaux

⁷¹ Luc Vancheri, « L’imaginaire anthropologique de la fiction », in Emmanuelle André, Olivier Cheval et Luc Vancheri (dir.), *Questions de cinéma...*, *Op. cit.* p. 24.

⁷² Jean Paul Colleyn, « Quand le visible s’incarne. Nollywood et la crise de modernité », in *ibid.*, p. 161-168.

⁷³ Slobodan Naumović, « Ogled o filmu “Enklava...” », *Op. cit.*, p. 1020-1021.

⁷⁴ Ivan Kovačević et Vladimira Ilić, « Antropologija filma u Srbiji » [Anthropologie du cinéma en Serbie], *Etnoantropološki problemi*, 11 (1), 2016, p. 217-239.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 218.

⁷⁶ Ivan Kovačević et Vladimira Ilić (éd.), *Antropologija filma. Nova srpska antropologija* [Anthropologie du cinéma. Nouvelle anthropologie serbe], Beograd : Filozofski fakultet - Univerzitet u Beogradu, Odeljenje za

déjà publiés entre 2001 et 2012 dans les revues scientifiques différentes, travaux qui, pour la plupart d'entre eux, traitent des films serbes et yougoslaves. Plus précisément, leurs auteurs analysent les concepts de l'intimité culturelle et les représentations cinématographiques de soi⁷⁷, de l'autre, du genre et de la classe⁷⁸, de la société de consommation⁷⁹ ou, encore, le problème de la conceptualisation des normes culturelles⁸⁰. Quelques années après la parution de cet ouvrage collectif, en 2017 sont publiés les deux numéros thématiques de la revue *Problèmes ethnologiques et anthropologiques* [Etnoantropološki problemi] consacrés à des analyses anthropologiques de films « étrangers »⁸¹ et de films serbes⁸². Faute d'espace, nous ne citerons ici que l'un des textes inclus dans *Antropologija filma II*, celui d'Ildiko Erdei, et cela pour une raison simple : il se rapporte au film *Mi-figue, mi-raisin* [Nešto između, 1982] de Srdjan Karanović⁸³ qui fait partie aussi de notre corpus d'analyse. Concrètement, dans cet article Ildiko Erdei examine ce film comme un artefact culturel « dans le cadre de l'approche des études de culture matérielle [...] selon la méthode d'analyse des artefacts proposée par Jules Prown⁸⁴ » et l'interprète dans un contexte plus large – social, historique, culturel, politique – « à l'intérieur duquel elle obtient des significations spécifiques »⁸⁵.

Pour compléter cet aperçu rapide, il ne nous reste qu'à mentionner encore quelques travaux anthropologiques sur le cinéma, parus en Serbie durant ces dernières années. Ainsi, en 2011, Nina Kulenović publie une monographie dans laquelle elle met l'accent sur l'ontologie

etnologiju i antropologiju, 2013.

⁷⁷ Slobodan Naumović, « Kadriranje kulturne intimnosti : nekoliko misli o dinamici samopredstavljanja i samopoimanja u srpskoj kinematografiji » [Cadrer l'intimité culturelle : quelques réflexions sur la dynamique d'autoreprésentation et de conception de soi dans le cinéma serbe], *Godišnjak za društvenu istoriju*, 1, 2010, p. 7-37.

⁷⁸ Nemanja Zvijer, « Koncept neprijatelja u filmovima ofanzivama : prilog sociološkoj analizi filma » [Le concept de l'ennemi dans les films de guerre : une analyse sociologique du cinéma], *Sociološki preged*, XLIV, 3, 2010, p. 419-437, et « Klasni i rodni obrasci u jugoslovenskim ratnim spektaklima » [Les représentations des classes sociales et de genre dans les films yougoslaves de guerre], *Tokovi istorije*, 1, 2010, p. 96-111.

⁷⁹ Miroslava Malešević, « Temptations of a socialist paradise : Reflections of a consumerist society in Yugoslavian films of the 1960s », *Glasnik Etnografskog instituta*, vol. 60, n° 2, 2012, p. 107-123.

⁸⁰ Bojan Žikić, « Koliko je 'srpski' 'Srpski film' ? Konceptualizacija kulturno normalnog i nenormalnog u savremenoj Srbiji » [Le Film serbe à quel point est-il « serbe » ? La conceptualisation du culturellement normal et anormal dans la Serbie contemporaine], *Etnoantropološki problemi*, 2 (6), 2011, p. 381-412.

⁸¹ Ivan Kovačević (éd.), *Antropologija filma I* [Anthropologie du cinéma I], *Etnoantropološki problemi*, 12 (2), 2017.

⁸² Ivan Kovačević (éd.), *Antropologija filma II* [Anthropologie du cinéma II], *Etnoantropološki problemi*, 12 (4), 2017.

⁸³ Ildiko Erdei, « Film kao artefakt : Nešto između Srđana Karanovića » [Film comme artefact : « Mi-figue, mi-raisin » de Srdjan Karanović], in *Antropologija filma II*, *Op. cit.*, p. 985-1011.

⁸⁴ Jules David Prown est un historien d'art américain dont les recherches portent, entre autre, sur la culture matérielle. Voir : Jules David Prown, « Mind in Matter : An Introduction to Material Culture Theory and Method », *Winterthur Portfolio*, vol. 17, n° 1 1982, p. 1-19.

⁸⁵ Ildiko Erdei, *Op. cit.*, p. 1011.

sociale dans le film *Avatar* (2009)⁸⁶. Deux ans après, en 2013, apparaît une publication thématique – *Anthropologie de séries télévisées* [Antropologija TV serija]⁸⁷, qui réunit, à l’instar d’*Antropologija filma*, des articles auparavant publiés et, pour la plupart, consacrés à des analyses des séries télévisées serbes. Enfin, en 2016, Sanja Lazarević-Radak publie une étude approfondie dans laquelle elle s’applique à analyser les rapports complexes entre les film serbes et yougoslaves et le contexte politique⁸⁸. Ajoutons que la même chercheuse est également l’auteure de plusieurs travaux dont l’objet est l’analyse des représentations cinématographiques du genre, de la sexualité, des Balkans et de l’altérité, ainsi que les rapports entre la mémoire et le contexte politique dans le cinéma serbe et yougoslave. Elle a aussi consacré plusieurs travaux aux films de la Vague noire : en s’appuyant, entre autres, sur l’approche psychanalytique, elle y examine les potentiels qu’offre le cinéma pour la critique sociale⁸⁹.

Parmi les auteurs cités, une place importante revient à Svetlana Slapšak, la professeure d’histoire ancienne et d’études féminines. Ses travaux relèvent indubitablement du domaine de l’anthropologie socioculturelle : en effet, elle a, à plusieurs reprises, examiné les représentations cinématographiques, notamment celles du genre et du féminin dans le contexte du cinéma yougoslave et post yougoslave⁹⁰. Mais ses travaux, ainsi que ceux d’autres ethnologues et anthropologues, en rapport plus direct avec notre étude, seront évoqués dans les chapitres suivants dans lesquels nous allons essayer de donner un aperçu des approches et des recherches menées dans le domaine de l’analyse des représentations des femmes dans le cinéma.

⁸⁶ Nina Kulenović, *Socijalna ontologija u filmu « Avatar »* [Ontologie sociale dans le film « Avatar »], Beograd : Filozofski fakultet - Univerzitet u Beogradu, Odeljenje za etnologiju i antropologiju, 2011.

⁸⁷ Ivan Kovačević et Marija Brujić (éd.), *Antropologija TV serija I* [Anthropologie des séries télévisées I], Beograd : Odeljenje za etnologiju i antropologiju Filozofskog fakulteta Univerziteta u Beogradu ; Srpski genealoški centar, 2013.

⁸⁸ Sanja Lazarević-Radak, *Film i politički kontekst : o jugoslovenskom i srpskom filmu* [Le film et le contexte politique : sur le cinéma yougoslave et serbe], Pančevo : Mali Nemo, 2016.

⁸⁹ Voir : Sanja Lazarević-Radak : « Non-Aligned Yugoslavia and ‘In-between’ Subjects’ Filming Homosexuality in the Yugoslav Black Wave » (1967-1971), *East European Film Bulletin*, vol. 78, 2017, URL : <https://eefb.org/retrospectives/filming-homosexuality-in-the-yugoslav-black-wave-1967-1971/> ; « War trauma and the terror of freedom : Yugoslav black wave and the critics of dictatorship », *Miscellanea Posttotalitariana Wratislaviensia*, n° 6, 2017, p. 107-117 ; « Jugoslovenski ‘crni talas’ i kritički diskurs : preispitivanje prošlosti, kritika sadašnjosti i anticipiranje krize » [La vague noire yougoslave et le discours critique : réexamen du passé, critique du présent et anticipation de la crise], *Etnoantropološki problemi*, 11(2), 2016, p. 497–518, etc.

⁹⁰ Svetlana Slapšak, « From ‘Shoulder-To-Shoulder’ Politics to the ‘Womb-Bomb’ Threat », *Journal of Postcolonial Cultures and Societies*, vol. 4, n° 2, 2013, p. 15-43 ; « Representations of gender as constructed, questioned and subverted in Balkan films », *Cinéaste*, vol. 32, n° 3, 2007, p. 37–40 ; *Ženske ikone XX veka*, [Les icônes féminines du XX^e siècle], Beograd, 2001 ; « Žensko telo u jugoslovenskom filmu : status žene, paradigma feminizma » [Le corps féminin dans le cinéma yougoslave : le statut de la femme, paradigme du féminisme], in Branka Arsić (éd.), *Žene, slike, izmišljaji* [Femmes, images, imagination], Beograd, 2000, p. 121-137.

III

LES THÉORIES SUR LE CINÉMA ET LA QUESTION DU GENRE

« Le point de départ est : l'utilisation de la caméra comme un ciné-œil plus parfait que l'œil humain, pour explorer le chaos des phénomènes visuels qui emplissent l'espace. ¹»

1. LE CINÉMA SOUS LE PRISME THÉORIQUE DU MARXISME, DE LA SÉMIOLOGIE ET DE LA PSYCHANALYSE

Après avoir donné un aperçu historique des recherches anthropologiques sur le cinéma, il nous paraît tout aussi important d'accorder une attention particulière aux courants théoriques qui ont laissé un impact considérable sur les études cinématographiques, notamment à ceux qui ont mis en exergue les questions du genre. Afin de définir un cadre théorique pour l'analyse qui fait l'objet de notre étude, une telle démarche s'avère non seulement utile, elle s'impose même comme indispensable. En effet, établir les points de croisement entre l'approche anthropologique et celles d'autres disciplines dans les analyses des films de fiction ne peut que nous aider à mieux conceptualiser notre approche méthodologique.

Les questions relevant de la problématique du genre sont entrées dans la théorie du cinéma entremêlées avec d'autres sujets de prédilection des sciences humaines et sociales. Ainsi, l'un de ces sujets dominants – l'idéologie et ses rapports avec la société contemporaine, en particulier avec le septième art – commence déjà à susciter des débats théoriques autour du cinéma à partir de la fin des années 1960. Précisément, dans le climat intellectuel et politique de cette époque qui nourrissait des débats à caractère idéologique, le film cesse d'être observé et analysé seulement comme une forme d'expression artistique, et commence à figurer en tant

¹ Dziga Vertov, *La Révolution des Kinoks*, 1921. Cité d'après : *Connaissez-vous le cinéma ?*, *Le Monde*, n° hors-série, février 2011, p. 58.

qu'objet d'intérêt de plusieurs courants théoriques intéressés par le phénomène de l'idéologie. À ce moment-là également, la théorie du cinéma est devenue un véritable sujet académique : les théoriciens du marxisme, de la psychanalyse, du structuralisme, ou encore de la sémiologie se sont appliqués à donner des réponses à la question « comment le cinéma fonctionne en tant qu'outil idéologique »². En ce sens, les théories inspirées par le marxisme étaient sans doute le plus influentes.

Rappelons ici que, selon Marx, tous les phénomènes culturels, y compris les œuvres d'art, représentent non seulement l'expression de l'idéologie dominante, mais aussi les reflets des contradictions latentes dans les conditions matérielles d'existence au moment de la production d'une œuvre. L'anthropologue Steven C. Caton précise à ce propos que tout phénomène culturel, d'après la théorie marxiste, doit être « lu » ou « interprété » *dialectiquement* : à la fois comme une représentation idéologique dominante de la réalité, et comme une représentation qui la contredit³. Les intellectuels inspirés par la pensée de Marx – comme, par exemple, les membres de l'École de Francfort : Theodor W. Adorno (1903-1969) et Max Horkheimer (1895-1973), ou encore le philosophe français Louis Althusser (1918-1990) – affirment que les médias sont des instruments d'idéologie, ou pour répondre l'expression exacte forgée par l'un d'entre eux – « des appareils idéologiques d'État »⁴. En analysant le rôle de l'idéologie dans « la reproduction de la société », Louis Althusser a élaboré le concept d'*interpellation*⁵. Selon lui, l'identité d'un individu est construite par la société mais, en même temps, l'individu participe à ce processus de construction en reconnaissant et en acceptant les structures idéologiques d'État, telles que l'éducation et les médias. De ce fait, l'individu devient complice dans l'affirmation et la reproduction de l'idéologie⁶. Quant à Max Horkheimer et Theodor W. Adorno, ils voyaient dans les films, radio et magazines – c'est-à-dire dans les produits de « l'industrie culturelle » – les facteurs qui forment un système entièrement uniformisé qui ne laisse aucune place à l'imagination de l'individu⁷. Paradoxalement, signale Gordon Gray, l'attitude critique de ces penseurs envers

² [... how film worked as an ideological tool], in Gordon Gray, *Cinema : a visual anthropology*, Oxford ; New York : Berg, 2010, p. 50. Traduction de l'auteure.

³ Steven C. Caton. *Lawrence of Arabia: a film's anthropology*, Berkeley, 1999, p. 13-14.

⁴ Sur la notion des « appareils idéologiques d'État » voir : Louis Althusser, « Idéologie et appareils idéologiques d'État. (Notes pour une recherche) », Article publié d'abord dans la revue *La Pensée*, n° 151, juin 1970, et repris dans l'ouvrage de Louis Althusser, *Positions* (1964-1975), Paris : Les Éditions sociales, 1976, p. 67-125. Cet article est également consultable en ligne : <http://classiques.uqac.ca/contemporains>.

⁵ *Ibid.*

⁶ Gordon Gray, *Op. cit.*, p. 50-51.

⁷ *Ibid.*, p. 14.

les médias a donné de la crédibilité au cinéma et au travail de théoriciens du septième art⁸. Une fois que la question de la relation entre le cinéma et l'idéologie a été soulevée par les penseurs marxistes, elle est restée jusqu'à nos jours l'un des sujets majeurs de la théorie du cinéma⁹.

Un autre courant théorique, la *sémiologie du cinéma*, s'est intéressée au film en tant que forme de communication et système de signification. En s'inspirant d'abord du structuralisme linguistique, et dans un second temps de la psychanalyse, le fondateur de ce courant, Christian Metz (1931-1993)¹⁰, a insisté sur la dimension *énonciative* du cinéma tout en essayant de définir les codes du *texte cinématographique* qu'il percevait, entre autres, comme produits du contexte socio-culturel¹¹. Le sémiologue canadien Martin Lefebvre constate que la sémiologie et la psychanalyse chez Metz ont eu « pour objectif de démonter les codes qui président au désir de cinéma et, par le fait même, aux plaisirs que peuvent apporter les films. »¹². À ce propos, Maja Bogojević précise que c'était justement Christian Metz qui a *institutionnalisé* le processus sous-jacent du plaisir visuel constitué de trois étapes : identification, fétichisme et narcissisme. Sa « psychanalyse sémiotique » remarque-t-elle, a été reprise ultérieurement par les théories dérivées de psychanalyse, notamment féministes et postcoloniales¹³.

Tout en partant, lui aussi, des principes sémiotiques et psychanalytique, Jacques Lacan (1901-1981) ouvrira, dans les années 1970, de nouvelles pistes dans le domaine de la théorie du cinéma. C'est grâce à sa relecture plus nuancée de l'œuvre de Sigmund Freud que l'approche psychanalytique du cinéma sera réactualisée, alors que l'interprétation traditionnelle, celle favorisée par « l'ancienne école freudienne », sera désormais perçue comme réductionniste à cause de sa tendance à chercher dans toutes les œuvres cinématographiques les expressions des fantasmes voyeuristes, du complexe d'Œdipe ou de l'angoisse de castration¹⁴.

⁸ *Ibid.*, p. 50.

⁹ Pourtant, Gordon Gray souligne que les analyses marxistes « pures » des films sont très rares, et plus caractéristiques du marxisme féministe ou structuraliste. *Ibid.*, p. 51-52.

¹⁰ Voir en particulier : Christian Metz, *Essais sur la signification au cinéma : tomes I et II*, Nouvelle éd., Paris : 2013.

¹¹ Maja Bogojević, *Cinematic gaze, gender and nation in Yugoslav film : 1945-1991*, Podgorica : Univerzitet Donja Gorica, Fakultet umjetnosti, 2013, p. 100-102.

¹² Martin Lefebvre, « Christian Metz : entre sémiologie et esthétique », *Recherches sémiotiques*, vol. 32, n° 1-2-3, 2012, p. 255.

¹³ Maja Bogojević, *Op. cit.*, p. 103.

¹⁴ Gordon Gray, *Op. cit.*, p. 58.

Rappelons ici que le complexe d'Œdipe a été l'une des premières notions freudiennes reprises par la théorie du cinéma. Selon le père de la psychanalyse, ce complexe devrait être dépassé afin d'accéder à une sexualité normale, d'éviter les névroses dont il est le noyau, et d'acquérir une identité genrée au sein de la société patriarcale. Le moment du *passage* est aussi le moment où les désirs refoulés de l'inconscient se forment. Dans les discours de Freud et de Lacan, l'inconscient et la féminité ont été aussi largement discutés, d'une manière qui définissait la femme dans la culture masculine comme un *autre* et à travers *l'absence* (du pénis)¹⁵. « L'absence du pénis vérifiable *de visu* », rappelle Laura Mulvey, implique alors une menace de castration et donc de non-plaisir¹⁶. Le complexe de castration est très lié au complexe d'Œdipe et autour de lui se forment deux activités alternatives qui vont devenir aussi des notions clés de la théorie psychanalytique du cinéma : le voyeurisme (qui peut, par ailleurs, avoir des relents de sadisme) et la scopophilie fétichiste. Ces deux activités, rappelle Laura Mulvey, s'offrent à l'inconscient masculin pour qu'il puisse échapper à l'angoisse de castration. Les deux sont de caractère masculin et ont, de ce fait, leurs homologues féminins : l'exhibitionnisme et le masochisme¹⁷.

La problématique freudienne, notamment sa théorie du développement de la personnalité a été reformulée par Jacques Lacan qui a introduit les notions linguistiques dans son approche théorique. Comme l'estiment de nombreuses théoriciennes féministes du cinéma¹⁸, le concept lacanien de *l'imaginaire* est à peu près l'équivalent de la phase œdipienne décrite par Freud. Lacan a dans son travail mis l'accent sur l'idéologie et sur le rôle des porteurs de l'idéologie dans le processus de la construction de l'identité. Ces porteurs de l'idéologie peuvent être des images et d'autres formes des représentations culturelles, telles que le cinéma. Il faut tout de même préciser que Lacan, inspiré par la pensée de Claude Lévi-Strauss, a placé la question de l'identité, forgée par l'imaginaire, dans le domaine du discours et de la linguistique, c'est-à-dire dans le domaine de la langue et de la culture en tant que structures, plutôt que dans celui de l'anatomie et de la sexualité. Son œuvre a été d'une grande importance pour la théorie du cinéma, notamment celle d'orientation féministe. Les idées de Lacan ont poussé les chercheurs, comme le précise Gordon Gray, à examiner les relations du

¹⁵ Maja Bogojević, *Op. cit.*, p. 91.

¹⁶ Laura Mulvey, « Plaisir visuel et cinéma narratif », *CinémaAction*, 20 ans de théories féministes sur le cinéma, n° 67, 1993, p. 20.

¹⁷ Maja Bogojević, *Op. cit.*, p. 94-95.

¹⁸ *Ibid.*, p. 95.

spectateur avec un film concret, ou avec le phénomène du cinéma en général, plutôt que de se focaliser sur le *fonctionnement* du cinéma en termes abstraits¹⁹.

Malgré ses avantages interprétatifs, l'approche lacanienne a été souvent critiquée par les théoriciens sceptiques à l'égard de certains éléments de la théorie psychanalytique. Ils lui ont reproché surtout les généralisations, la répétitivité et le réductionnisme dans le cadre des analyses filmiques, tout en affirmant que l'application généralisée de certains concepts psychanalytiques est une tâche impossible²⁰. Quoi qu'il en soit, les débats autour de la psychanalyse et de son rôle dans la conceptualisation de l'identité du genre démontrent que les positions ont été parfois diamétralement opposées. Alors que certaines théoriciennes féministes voyaient en elle un cadre clé pour la compréhension du processus de la construction de l'individu en tant que sujet marqué par le sexe et le genre, d'autres lui reprochaient l'absence d'historicité qui pourrait permettre de mieux saisir le processus de la construction des différentes catégories de genre, notamment du féminin²¹.

Contesté ou non, le paradigme lacanien était cependant très présent dans la théorie féministe durant les années 1970. Le cinéma est perçu en tant qu'appareil idéologique qui opère aux niveaux les plus rudimentaires de l'identité psychique et des pulsions humaines.²² Comme l'apparition de la théorie féministe en tant que discipline était contemporaine du structuralisme, Jean-Marie Cherubini précise qu'elle était « dominée par des outils analytiques directement empruntés à ce dernier, avec, parmi ceux-ci, la psychanalyse – surtout d'obédience freudienne et lacanienne – de même que la sémiologie »²³. Cherubini remarque par ailleurs que la psychanalyse a constitué un dispositif pour « décoder » les films afin de comprendre les mécanismes symboliques qui sont en jeu dans la culture occidentale et de déterminer *le pourquoi* du systématisme des représentations particulières des femmes au cinéma²⁴.

¹⁹ Gordon Gray, *Op. cit.*, p. 59.

²⁰ À titre d'exemple on peut rappeler que l'anthropologie a très tôt mis en question l'universalité du complexe d'Édipe. Sur ce sujet voir les travaux de Bronislaw Malinowski, notamment : *La sexualité et sa répression dans les sociétés primitives*, Paris : Payot, 2016. [*Sex and Repression in Savage Society*, London : Kegan Paul, Trench, Trubner & Co, 1921].

²¹ Selon Maja Bogojević, le premier groupe est constitué des auteures suivantes : Juliet Mitchell, Ann Kaplan, Jacqueline Rose, Tania Modleski (dans ces premiers travaux), alors que le deuxième est composé des théoriciennes Molly Haskell, Nancy Chodorow, Elizabeth Cowie, ou encore Mary Ann Doane dans ses travaux plus récentes. Maja Bogojević, *Op. cit.*, p. 98.

²² [If ideology is effective, it is because it works at the most rudimentary levels of psychic identity and the drives], Juliet Mitchell, « Introduction » to *Psychoanalysis and Feminism*, 1974, New York : Vintage Books, p. XVI, XXII, cité d'après Maja Bogojević, *Op. cit.*, p. 92. Traduction de l'auteur.

²³ Jean-Marie Cherubini, « Les identités de genre dans le cinéma des premiers temps : problématiques d'une approche », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, n° 79, 2016, p.12.

²⁴ *Ibid.*, p. 13.

2. LA NOTION DU REGARD [GAZE] DE LAURA MULVEY

Les idées formulées par Lacan ont servi de base à l'élaboration de l'un des concepts clés de la théorie féministe du cinéma – la notion du *regard* [gaze] de Laura Mulvey, ainsi qu'à l'argumentation de sa thèse stipulant que les films hollywoodiens perpétuent et reproduisent la domination masculine à travers les codes visuels²⁵. Dans son « texte fondateur de la théorie féministe du cinéma », « Plaisir visuel et cinéma narratif »²⁶, elle a posé « les jalons de ce qui va constituer un des plus grands axes méthodologiques de ces études », c'est-à-dire « l'utilisation de la psychanalyse, pour démontrer comment l'inconscient de la société patriarcale structure la *forme* filmique même »²⁷. De manière générale et en schématisant quelque peu, nous pouvons constater que, pour la théorie féministe du cinéma, le film représente un produit culturel dans lequel est inscrite l'idéologie patriarcale²⁸. Maja Bogojević précise à ce propos que les théories sur la représentation des femmes dans les médias se divisent principalement en deux grands groupes. Le premier s'appuie sur les postulats de Laura Mulvey, considérant que toutes les représentations médiatiques de la femme sont à priori négatives car elles incarnent l'économie politique du système patriarcal et capitaliste. Ce groupe de théories est focalisé sur l'analyse des textes cinématographiques – leur dimension idéologique et leurs influences sur les spectateurs – et suggère que les femmes ne sont pas en mesure de résister aux représentations dominantes et oppressives. Le deuxième groupe des théories envisage, au dépit de ces représentations négatives, la possibilité pour les femmes d'incorporer leur subjectivité et leurs propres compétences culturelles dans le processus de la consommation du média et insiste sur les analyses historiquement contextualisées²⁹.

Laura Mulvey a reproché au cinéma classique d'Hollywood notamment sa manière de présenter les narratifs et les personnages – une manière qui sollicite, selon elle, l'identification avec le regard masculin façonné par l'ordre patriarcal, indépendamment du fait qu'il s'agisse

²⁵ Elizabeth G. Traube, *Dreaming identities: class, gender, and generation in 1980s Hollywood movies*, Boulder: Westview Press, 1992, p. 8.

²⁶ Laura Mulvey, « Visual Pleasure and Narrative Cinema », *Screen*, vol. 16, n° 3, 1975. Un large extrait de ce texte est traduit en français et publié en 1993 dans le numéro 67 de la revue *CinémAction : 20 ans de théories féministes sur le cinéma : Grande-Bretagne et États-Unis*, Ginette Vincendeau, Bérénice Reynaud (éd.), Condé-sur-Noireau, Ed. Corlet-Télérama, 1993. En 2017, ce texte, traduit dans son intégralité, est inclus dans le recueil d'essais de Laura Mulvey : *Au-delà du plaisir visuel : féminisme, énigmes, cinéphilie*, Formes filmiques, Sesto S. Giovanni : Éditions Mimesis, 2017.

²⁷ Ginette Vincendeau, Note de présentation de l'article de Laura Mulvey, « Visual Pleasure and Narrative Cinema » in *CinémAction ...*, *Op. cit.*, p.17.

²⁸ Maja Bogojević, *Op. cit.*, p. 125.

²⁹ *Ibid.*, p. 87.

d'un spectateur ou d'une spectatrice. D'ailleurs, inspirée par des travaux de Freud et de Lacan, comme nous l'avons déjà remarqué, Mulvey affirme que le spectateur ne peut pas être perçu comme une personne, mais davantage comme un rôle ou une position construites par le film regardé³⁰. Même lorsqu'il s'agit d'une femme, elle n'a pas en tant que spectatrice d'autres choix que de s'identifier avec le regard masculin. Autrement dit, le cinéma fonctionne selon les principes masculins : objectification et subordination des femmes. La femme et son corps y sont présentés et traités comme les objets du désir masculin. Le plaisir (masculin) a en ce sens un rôle essentiel dans la communication au public de messages se rapportant à l'idéologie prédominante qui régleme les relations du genre, et s'établit à travers trois étapes : l'*identification*, le *voyeurisme* et le *fétichisme*. D'abord, le spectateur s'identifie aux héros masculins du film. Ensuite, l'acte même de regarder un film est perçu comme voyeuriste, et finalement, en regardant, le spectateur acquiert le pouvoir de contrôler l'objet de son regard (qui est le plus souvent une femme, ou plus exactement son corps)³¹. Selon les théoriciens, il s'agit d'un fétichisme qui dévoile l'inconscient masculin en général. De la sorte, comme le remarque Laura Mulvey, « la présence de la femme est un élément de spectacle indispensable aux films narratifs standards ». Pour bien illustrer cette pensée mulveyenne, nous citerons un extrait du « Plaisir visuel et cinéma narratif » :

Dans un monde gouverné par l'inégalité entre les sexes, le plaisir de regarder se partage entre l'homme, élément actif et la femme, élément passif. Le regard déterminant l'homme projette ses fantasmes sur la figure féminine que l'on modèle en conséquence. [...] Traditionnellement, on exhibe la femme à deux niveaux : comme objet érotique d'une part pour les personnages de l'histoire et d'autre part pour les spectateurs dans la salle, avec une tension entre les regards d'un côté et de l'autre côté de l'écran. [...] L'homme contrôle les fantasmes du film et émerge ainsi en détenteur d'un pouvoir qui va plus loin : il est le médiateur du regard du spectateur, celui par qui ce regard est transféré de l'autre côté de l'écran...³².

Selon Laura Mulvey, l'inconscient de la société patriarcale a créé une forme du film idéologiquement structurée : les interprétations socioculturelles de la différence sexuelle contrôlent non seulement les images et le spectacle, mais aussi le *regard* (la manière même de regarder/voir). De cette façon, le cinéma sert à la reproduction de modèles patriarcaux, et le plus grand défi du cinéma – d'après cette chercheuse – serait de déstabiliser le regard masculin voyeuriste en créant une alternative qui permettrait aux femmes d'occuper la place du *sujet* et d'avoir leur propre regard – le regard féminin.

³⁰ Steven C. Caton, *Op. cit.*, p. 6.

³¹ Gordon Gray, *Op. cit.*, p. 59.

³² Laura Mulvey, « Plaisir visuel et cinéma narratif », *CinémAction...*, *Op. cit.*, p. 18-19.

Même si les idées de Laura Mulvey ont suscité des polémiques parmi les théoriciens du cinéma, il faut reconnaître qu'elle fut la première à mettre les questions du genre au centre des analyses du cinéma et des pratiques spectatorielles. C'est d'ailleurs en partie grâce à elle qu'à partir des années 1980 la critique féministe commence à mettre en cause la puissance hégémonique de l'ordre patriarcal sur laquelle elle a insisté tout en s'efforçant, au fil des années, de repenser ou réélaborer certains aspects de sa propre théorie³³.

Comme toutes les théories, celle élaborée par Laura Mulvey a ses points forts et ses points faibles, ces derniers reflétant ses limites. Pour illustrer justement ces limites, nous pouvons nous appuyer sur les arguments de Jean-Marie Cherubini exprimés à propos des approches traditionnelles de certaines penseuses féministes, dans lesquelles s'inscrit également celle de Laura Mulvey. Selon lui, ces approches sont « paradoxalement d'ordre idéologique : en cherchant à tout prix à cibler les traces de la différence sexuelle en arguant que celle-ci structure tout récit, elles entérinent en réalité un phénomène qui résulte de forces historiques et qui consiste à *différencier* de manière opératoire le masculin du féminin ». Une telle unilatéralité de point de vue, conclut Cherubini, empêche ainsi de percevoir des variantes dans le traitement du genre dans certaines cinématographies³⁴.

3. LA CRITIQUE FÉMINISTE ET AUTRES CONCEPTS THÉORIQUES SUR LE CINÉMA

Les successeuses de Laura Mulvey, les théoriciennes féministes, ont tenté de remédier à ses points faibles. En effet, elles ont compris qu'il faut changer le paradigme dominant sans pour autant minimiser le pouvoir du patriarcat. Pour faire évoluer ce paradigme elles ont commencé, comme le rappelle Steven C. Caton, à insister de plus en plus sur le fait que le cinéma hollywoodien se caractérise aussi par des contradictions internes qui peuvent favoriser la subversion du regard masculin, et la création d'un regard alternatif, c'est-à-dire féminin. Ce regard alternatif, avec lequel les femmes pourraient s'identifier, ouvrirait même la possibilité d'identification masculine avec les personnages féminins³⁵. Ainsi, avec l'évolution du paradigme dominant, la position spectatorielle féminine est devenue au cours des années l'un des sujets phare de la théorie féministe du cinéma. Certaines auteures appartenant à ce courant, comme par exemple Marry Ann Doane, affirment qu'il ne faut pas considérer

³³ Laura Mulvey, « Afterthoughts on 'Visual Pleasure and Narrative Cinema' inspired by King Vidor's *Duel in the Sun* (1946) ». In *Visual and Other Pleasures. Language, Discourse, Society*. London: Palgrave Macmillan, 1989, p. 29-38.

³⁴ Jean-Marie Cherubini, « Les identités de genre dans le cinéma des premiers temps : problématiques d'une approche », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, n° 79, 2016, p. 27.

³⁵ Steven C. Caton, *Op. cit.*, p. 7.

l'homme comme le porteur exclusif du *regard* et qu'il est tout à fait envisageable d'aborder la question du *regard féminin*, qui reste pourtant passif à cause du statut marginal que celle-ci occupe dans la société. À ce propos, E. Ann Kaplan pose la question : que se passe-t-il lorsque la femme se trouve dans la position dominante ? A-t-elle, par conséquent, une position masculine, ou est-il possible d'envisager une position dominante féminine qui serait qualitativement différente de celle de l'homme³⁶? Une autre question est posée par Jackie Stacey qui se demande si, en tant que spectatrices/spectateurs, les femmes prennent forcément une position féminine et les hommes une position masculine, notamment dans les cas où les femmes figurent dans un film à la fois comme "sujet" et "objet"³⁷. Elle remarque que « la distinction rigide classique entre désir [...] et indentification [...] qui caractérise la théorie psychanalytique du cinéma a négligé les formes de désirs qui s'expriment par un mouvement alterné entre ces deux processus »³⁸. S'intéressant au même sujet, la critique et l'historienne d'art Kaja Silverman soutient, quant à elle, que le regard pourrait être adopté à la fois par les sujets masculins et féminins, en stipulant que l'homme ne représente pas toujours le sujet contrôlant, ni la femme l'objet passif³⁹. Mentions ici encore les historiens et théoriciens du cinéma britanniques, Steve Neale et Richard Dyer, qui ont tous les deux contestés l'hégémonie du regard masculin, en soulignant que le regard n'est pas exclusivement masculin mais aussi hétérosexuel, et que les hommes peuvent, eux aussi, être l'objet du regard et non uniquement les spectateurs qui contrôlent le regard⁴⁰.

Steven C. Caton rappelle que Tania Modleski, qui appartient pourtant au courant féministe, a fortement critiqué la manière unidirectionnelle dont les théories féministes *lisaient* les films ainsi que leur tendance à ne voir qu'un seul aspect du regard féminin : la complicité ou la résistance⁴¹. Tania Modleski a en revanche souligné que la réaction féminine au cinéma est nettement plus complexe et contradictoire. En ce sens, une compréhension plus approfondie de la position féminine en marge de la culture patriarcale est indispensable car, à cause de leur subordination, les femmes sont plus susceptibles à développer une « approche dialectique » de cinéma⁴². Une autre théoricienne féministe, Carol Clover, s'interroge sur les

³⁶ Elizabeth Ann Kaplan, *Women and film: both sides of the camera*, London : Routledge, 2000, p. 28.

³⁷ Ginette Vincendau, Note de présentation de l'article de Jackie Stacey, « Recherche différence, désespérément », *CinémAction...*, *Op. cit.*, p. 34.

³⁸ Jackie Stacey, « Recherche différence, désespérément », *CinémAction...*, *Op. cit.*, p. 38.

³⁹ Maja Bogojević, *Op. cit.*, p. 122.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 122.

⁴¹ Steven C. Caton, *Op. cit.*, p. 7.

⁴² Voir aussi : Gwénaëlle Le Gras, « Analyse filmique et gender studies : vers une autre approche des Parapluies de Cherbourg », in Jacqueline Nacache (éd.), *L'Analyse de film en question*, Paris : Harmattan, 2006, p. 204.

questions du regard d'une manière que Steven C. Caton désigne aussi comme dialectique : la chercheuse avoue qu'elle a pris le plaisir à regarder les films d'horreur malgré le fait qu'ils ont la réputation de montrer les hommes comme des agresseurs sadiques des femmes. En faisant une analyse plus détaillée de ces films, elle a conclu qu'en réalité ils représentent les genres d'une manière beaucoup plus complexe – soit en inversant les rôles conventionnels, soit en faisant disparaître leurs frontières, ou encore, en bouleversant le regard masculin au moment de l'identification avec la victime féminine⁴³.

Comme on peut le constater, nous nous référons souvent dans ce sous-chapitre à l'anthropologue Steven C. Caton. La raison en est simple : ses réflexions sur les différentes approches du cinéma, y compris les féministes, (re)ouvrent la question de la *position* du chercheur par rapport au processus de recherche⁴⁴. Ainsi, Caton s'interroge entre autres sur la subjectivité qui peut être fortement modelée par le cadre théorique dans lequel on envisage d'effectuer une analyse tout en s'efforçant de ne pas sortir de ce cadre, ce qu'il voit comme particulièrement problématique. À ce propos, il évoque le cas des critiques qui s'intéressaient aux « sujets répugnants », comme par exemple celui de Tania Modleski et de Linda Williams. Toutes les deux ont éprouvé un problème à s'exprimer en tant que féministes et à expliquer comment elles ont pu « aimer » ou apprécier certains films généralement mal perçus par la critique féministe : Tania Modleski au sujet des films d'Alfred Hitchcock et Linda Williams à propos des films pornographiques. Steven C. Caton a souligné le fait que la position d'un chercheur à l'égard d'une œuvre d'art politiquement répréhensible ou idéologiquement connotée est très complexe et nécessite une approche qui tiendra compte de la diversité culturelle et de la diversité de représentations des *autres*. Selon cet anthropologue, la *critique dialectique* serait l'une des solutions possibles⁴⁵.

Comme on le voit, le concept de *male gaze* a ouvert de nouvelles possibilités d'interprétation et contribué significativement à la critique cinématographique et à la théorie du cinéma, mais sa faiblesse principale réside dans la tendance à négliger les influences du contexte socioculturel des discours dominants et de leur relation avec la production artistique. Les débats sur *la nature* du regard sont encore ouverts, et les théoriciennes féministes ne cessent pas de problématiser la question du regard féminin, mais les notions du contexte historique et socioculturel prennent de plus en plus place dans leurs analyses des relations et des interactions entre les femmes et le cinéma. Pour sortir du cadre traditionnel, Ann Kaplan

⁴³ Steven C. Caton, *Op. cit.*, p. 7.

⁴⁴ Voir : Steven C. Caton, « Introduction. The Teatro del Lago and After », in *ibid.*, p. 1-23.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 7.

propose, par exemple, une distinction entre trois catégories de spectateur (au) féminin : historique, hypothétique et contemporain. Ces trois catégories représentent le regard qui est contextualisé historiquement et théoriquement, et soutenu par l'approche psychanalytique. Afin de permettre une analyse pertinente des films (non seulement féministe), toutes les trois doivent être pris en compte de manière égale⁴⁶. Les théoriciennes féministes contemporaines sont conscientes, et elles le disent clairement, qu'il est impératif de ne pas négliger, d'une part, le contexte socioculturel dans lequel les représentations cinématographiques se construisent et, d'autre part, le rapport de ces dernières avec la construction du genre dans ce même contexte. La meilleure manière d'atteindre cet objectif est, estiment-elles, la transformation des cadres théoriques et méthodologiques existants par leur ouverture à une approche multidisciplinaire⁴⁷.

Hormis des études que nous avons présentées plus haut, il convient d'en évoquer encore deux qui ont eu un impact considérable sur la théorie féministe du cinéma, et qui peuvent aussi contribuer au développement d'une approche dialectique proposé par Steven C. Caton. Il s'agit de *Vénus à la chaîne*⁴⁸ [Popcorn Venus] de Marjorie Rosen (1973) et *De la révérence au viol : le traitement des femmes dans les films* [From reverence to Rape]⁴⁹ de Molly Haskell (1974 ; version révisée, 1987), parus tous les deux avant « Plaisir visuel et cinéma narratif » de Laura Mulvey. Précisons d'abord que le livre de la critique américaine Marjorie Rosen *Vénus à la chaîne* fut l'un des premiers ouvrages dédiés à la question féminine au cinéma d'où vient également son importance. Selon son auteure, le film représente le reflet de la réalité sociale et de la position idéologique de son créateur. Ce constat est toutefois nuancé par une autre idée de Marjorie Rosen selon laquelle ces représentations des femmes, imprégnées d'idéologie patriarcale, varient toujours dans leur « réalité relationnelle ». Quant à la féministe et la critique américaine Molly Haskell, dont le livre *De la révérence au viol : le traitement des femmes dans les films* fut par ailleurs qualifié de « sociologiquement orienté »⁵⁰, elle a mis en relation les représentations des femmes au cinéma avec les changements contemporains de la condition féminine. Ce faisant, elle est parvenue à la conclusion que les films ne peuvent pas être réduits à leur contenu idéologique

⁴⁶ Robert Stam, Robert Burgoyne et Sandy Flitterman-Lewis, *New vocabularies in film semiotics: structuralism, post-structuralism, and beyond*, London ; New York : Routledge, 1992, p. 178.

⁴⁷ Maja Bogojević, *Op. cit.*, p. 91.

⁴⁸ Marjorie Rosen, *Vénus à la chaîne*, Paris : Des Femmes, 1976.

⁴⁹ Molly Haskell, *From reverence to rape: the treatment of women in the movies*, 2^e éd, University of Chicago Press, 1987.

⁵⁰ Elizabeth G. Traube, *Op. cit.*, p. 8.

manifeste car les images cinématographiques reflètent aussi des contradictions de la société et ses voix subversives. Le travail de Molly Haskell se distingue aussi, comme le rappelle Maja Bogojević, par le fait qu'elle a introduit et mis l'accent sur de nombreux concepts et sujets analytiques qui seront adoptés et élaborés par la théorie féministe postérieure : l'inconscient du film, la nature ambivalente de la fantaisie, la relation entre les stars et la mascarade féminine, etc⁵¹.

Pour compléter et clore la présentation de cet aperçu des approches théoriques susceptibles d'être stimulantes pour la constitution de notre propre cadre théorique et méthodologique, il nous semble convenable d'évoquer enfin quelques autres concepts provenant de différents domaines des sciences humaines, concepts qui ont eu, ou pourraient avoir, un certain impact sur l'interprétation des œuvres cinématographiques.

Il est à noter d'abord, bien sûr, le rôle de la théorie littéraire qui a exercé des influences significatives sur les théoriciens du cinéma à partir des années 1980. C'est la raison pour laquelle d'ailleurs – comme nous l'avons auparavant indiqué⁵² – une analyse anthropologique du film pourrait être à bon droit comparée à l'approche anthropologique des œuvres littéraires. Un regard rapide permet déjà de s'apercevoir que la théorie littéraire et la théorie du cinéma partagent un certain nombre de points communs. Ainsi, par exemple, Gordon Gray cite la portée idéologique des œuvres littéraires et cinématographiques comme un des traits récurrents de deux disciplines, d'où découle la même importance des postulats marxistes et structuralistes pour les travaux des théoriciens du cinéma et de la littérature. Par ailleurs, Gray considère l'œuvre de l'historien et théoricien de la littérature Mikhail Bakhtine (1895-1975), comme particulièrement importante grâce avant tout à ses concepts de *dialogisme*, de *polyphonie* et de *chronotope*⁵³. La théorie du dialogisme de Bakhtine en particulier, est devenue, souligne à juste titre Gordon Gray, un outil analytique extrêmement productif⁵⁴ dans l'analyse filmique, mais elle est aussi, il nous semble, complémentaire à l'approche dialectique proposée par Steven C. Caton.

D'autres notions théoriques provenant des autres disciplines ont, elles aussi, contribué au développement de la théorie du cinéma en enrichissant ainsi les possibilités d'analyse des représentations cinématographiques effectuées dans le cadre des recherches sociologiques, anthropologiques et philosophiques. Sans entrer dans des explications détaillées, citons ici

⁵¹ Maja Bogojević, *Op. cit.*, p. 88-90.

⁵² Voir le chapitre « Anthropologie visuelle et anthropologie du cinéma ».

⁵³ Sur ces concepts voir en particulier : Catherine Depretto (ed.), *L'héritage de Bakhtine*, Bordeaux : Presses Universitaires, 1997.

⁵⁴ Gordon Gray, *Op. cit.*, p. 65-70.

comme exemples le concept de *pouvoir*, élaboré par Michel Foucault, la notion de la *déconstruction* de Jacques Derrida, la notion *d'auteur*, sa « nature » et sa fonction, problématisé par Roland Barthes, ou encore le concept de *l'hégémonie culturelle* formulé par le philosophe italien Antonio Gramsci⁵⁵.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 71-72.

IV

LE REGARD ANTHROPOLOGIQUE [ANTHROPOLOGICAL GAZE] SUR LE CINÉMA

« (Then) I had to have that spy-glass of Anthropology to look through at that.¹ »

1. L'APERÇU DES APPROCHES MÉTHODOLOGIQUES (CHERCHEURS ANGLLO-SAXONS ET OCCIDENTAUX)

Dans ce chapitre nous allons présenter brièvement quelques approches et concepts théoriques susceptibles de servir en tant qu'outils analytiques sur lesquels s'appuiera la méthode que nous nous proposons de développer dans notre étude. À ce propos, voici quelques remarques préliminaires nécessaires pour sa meilleure compréhension.

Même si notre travail de recherche ne se réfère pas au concept « traditionnel » du *regard* [gaze], tel qu'il est présenté par la théorie féministe, il est important de préciser d'emblée que nous sommes, en tant que chercheuse, inéluctablement *porteuse du regard*. En ce sens, il est possible d'ores et déjà d'affirmer que, dans l'analyse qui suivra dans la quatrième partie de cette thèse, notre *regard* sera façonné par plusieurs facteurs. D'abord, par notre appartenance (origine) à la culture dans laquelle sont produits les films qui constituent le corpus d'analyse, puis par notre formation théorique en anthropologie, et, finalement, par notre position comme femme qui envisage de faire une étude sur les représentations cinématographiques des femmes.

Mais avant d'entreprendre cette analyse, il nous faut donc exposer les éléments principaux de la méthode sur laquelle elle reposera. Pour ce faire, nous allons nous appliquer préalablement à faire ressortir les traits principaux des méthodes employées par les

¹ [(Et puis) j'avais besoin de cette loupe anthropologique pour observer cela]. Zora Neale Hurston, *Mules and Men*, New York : Harper Collins, 1990 (date de la première publication : 1935), p. 1.

ethnologues et anthropologues dans leurs analyses de films de fiction, traits à partir desquels nous espérons pouvoir constituer notre propre méthode que nous proposons de dénommer *le regard anthropologique sur le cinéma*.

En présentant les travaux des anthropologues cités précédemment, nous avons pu constater que la question de la méthodologie y était fréquemment soulevée. Mais comme il s'agit des travaux dispersés au fil des années, et souvent sans rapport les uns avec les autres, il s'avère très difficile, voire impossible, de parler d'une approche méthodologique uniforme, bien précise et définie. Il nous semble plus pertinent de remarquer qu'il s'agit d'approches différentes, qui partagent pourtant des points communs. Combinées entre elles, ces approches pourraient servir de base méthodologique, susceptible d'être adaptée aux différentes études anthropologiques des films de fiction.

a. Martha Wolfenstein

Parmi les premières approches exposées d'une façon systématique, figure celle de la psychanalyste Martha Wolfenstein. Sa méthodologie que nous allons présenter ici brièvement fut appliquée dans ses recherches menées en collaboration avec des anthropologues travaillant dans le cadre du projet RCC². C'est à cette occasion que Martha Wolfenstein a suggéré que les thèmes des films et les attitudes culturelles à leur égard peuvent refléter les relations complexes de l'imaginaire populaire et des expériences vécues dans la vie réelle³. En fait, cette chercheuse s'est inspirée de la méthodologie d'analyse du folklore et de la mythologie pour proposer une approche focalisée sur certains éléments du film : sa structure et le thème abordé. Afin d'identifier les différences culturelles et leur rôle dans la résolution de tensions psychiques sur lesquelles peut reposer l'intrigue d'une œuvre cinématographique, elle a notamment mis l'accent sur les traits psychologiques des personnages et sur leur communication non verbale.

La méthode d'analyse du contenu des films que Martha Wolfenstein propose dans son travail sur les thèmes des films italiens, français et américains est constituée de plusieurs étapes. Selon cette auteure, comme le point de départ il faut désigner un ensemble de concepts issu de la psychologie dynamique (tel que, par exemple, le conflit œdipien), dont un certain nombre de *variables* représentées dans un film devraient être, dans l'étape suivante, repérées

² Voir : Martha Wolfstein, « Movie Analysis in the study of culture », in *The Study of Culture at a distance*, New York : Berghahn Books, 2000, p. 293-309.

³ David E. Sutton et Peter Wogan, *Hollywood blockbusters : the anthropology of popular movies*, Oxford ; New York : Berg, 2009, p. 8.

par le chercheur (à titre d'exemple : les relations entre le père et le fils). À partir de la manière dont ces variables sont traitées dans un film, ainsi que des motifs psychologiques qui s'y trouvent à l'état sous-jacent, se constitue le thème du film en tant que possible objet d'étude (la troisième étape). À ce propos, Martha Wolfenstein remarque que la définition du thème – qu'il s'agisse d'une seule image du film ou de l'intrigue dans sa totalité – est une question qui relève du choix personnel du chercheur qui peut ensuite interpréter le thème choisi en employant les mêmes concepts de psychologie dynamique évoqués dans l'étape initiale⁴. Il faut tout de même ici préciser que cette psychanalyste américaine a examiné – tout en appliquant ce schéma que nous venons de présenter – les modèles du féminin et du genre à travers le prisme d'oppositions binaires⁵ caractéristiques des cultures où les films analysés ont été produits⁶.

b. Gregory Bateson

Dans son analyse de film de propagande nazie *Hitlerjunge Quex*⁷, Gregory Bateson, quant à lui, a employé les méthodes que les anthropologues utilisaient dans les études des mythes traditionnels et populaires. Selon lui, un film ne doit pas être analysé comme un rêve ou comme une œuvre d'art – donc ni d'une manière psychanalytique ni esthétique – mais plutôt comme un mythe. Précisément, ce chercheur a essayé de contextualiser les questions relatives à la famille et à la personnalité, tout en examinant les représentations cinématographiques des symboles et des notions politiques, du contexte historique, des rituels et des rites de passage⁸. Ainsi, il a fait toute une série d'analyses thématiques dans lesquelles le film examiné a été observé dans son ensemble, mais chaque fois d'un point de vue différent. À travers un tel examen des éléments différents du film *Hitlerjunge Quex* il est parvenu à proposer plusieurs hypothèses sur la structure du « caractère nazi »⁹.

⁴ Martha Wolfenstein, *Op. cit.*, p. 295-296.

⁵ Les représentations stéréotypées de bonne ou méchante femme, par exemple.

⁶ L'approche similaire est employée par Rhoda Métraux, également dans le cadre des recherches menées par RCC. Selon cette l'anthropologue, une analyse thématique des films est applicable en particulier dans le cas des études des cultures « à distance », mais elle souligne que cette analyse devrait être combinée avec l'examen d'autres matériaux (ethnographiques par exemple), surtout si le chercheur ne maîtrise pas la langue parlée dans le film traité. Voir : Rhoda B. Métraux, « Five illustrations of film analysis. Introduction », in *The Study of Culture at a distance*, *Op. cit.*, p. 309-310.

⁷ Gregory Bateson, « An Analysis of the Nazi Film *Hitlerjunge Quex* », in *The study of culture at a distance*, *Op. cit.*, p. 331-346.

⁸ Voir sur ce sujet : David E. Sutton et Peter Wogan, *Op. cit.*, p. 8-9.

⁹ Gregory Bateson, *Op. cit.*, p. 332-333.

c. John H. Weakland

La majorité des anthropologues, dont nous avons pu consulter les travaux, ont souligné qu'ils procédaient à des analyses des films de fiction à l'instar de celles des mythes. L'un de ces auteurs, John H. Weakland, a ainsi élaboré sa méthodologie d'analyse anthropologique des films de façon très méticuleuse. Comme point de départ, il a choisi une analogie, un point commun, dans le fonctionnement de deux genres tout en précisant que la manière avec laquelle les films de fiction montrent les images structurées du comportement humain et de l'interaction sociale, rappelle celle avec laquelle les récits, mythes, rites et cérémonies des sociétés dites primitives sont représentés dans les ethnographies qui constituent l'objet « traditionnel » des études anthropologiques. C'est pourquoi il est évident, pour lui, qu'il y a également des similitudes méthodologiques entre l'analyse du contenu des films et celle des mythes, d'autant plus que les uns et les autres sont riches en diverses informations potentiellement signifiantes pour une étude anthropologique¹⁰.

Selon John H. Weakland, il y a plusieurs raisons qui expliquent pourquoi les films de fiction représentent un dispositif important dans les études des modèles culturels, car ils peuvent constituer de bonnes sources d'information, notamment à cause de leur caractère « non factuel » : les films présentent des histoires ayant trait à certains segments de la vie en opérant une sélection et une structuration des représentations du comportement d'une manière beaucoup plus ordonnée que c'est le cas dans la vie réelle. Parallèlement, ces images projettent les concepts culturels représentatifs, fournissant ainsi aux chercheurs le matériel d'analyse, à la fois verbal et visuel¹¹. Ainsi, estime John H. Weakland, nous pouvons déterminer les thèmes implicites ou explicites, caractéristiques et probablement représentatifs pour l'entité socioculturelle dont sont issus les films analysés¹².

La méthodologie que ce chercheur propose est, selon ses propres dires, « très simple et ordinaire », et repose sur un examen minutieux des films suivi d'une prise détaillée de notes qui seront révisées et analysées par la suite, avant de procéder à la répétition du processus tout entier si besoin¹³. À propos de sa propre méthode, il précise également qu'il avait, dès que possible après le visionnement du film – généralement quelques heures après la séance –

¹⁰ John. H. Weakland, « Feature Films as Cultural Documents », *Op. cit.*, p. 54-55.

¹¹ *Ibid.*, p. 60.

¹² *Ibid.*, p. 63.

¹³ [The mechanics of anthropological film study are very simple and ordinary – close examination of films themselves, extensive note taking, review of what has been observed and recorded, and repetition of whole process], John. H. Weakland, *ibid.*, p. 55. Traduction de l'auteur.

rédigé une description de son expérience (du visionnement du film), en partant de ses propres souvenirs, des notes et du synopsis¹⁴. Il ajoute, pourtant, que plusieurs difficultés se présentent au cours de cette démarche : d'abord, il s'agit d'un travail fastidieux qui ne peut pas être délégué à des assistants, et puis, il n'est pas toujours évident de discerner ce qui est « réellement observable » dans un film, ce à quoi il faut accorder l'attention nécessaire¹⁵. Plus précisément, il est essentiel de distinguer, lors de ce processus, les éléments potentiellement liés aux aspects de la culture faisant l'objet d'une étude, car, n'importe quel film – à l'instar de la culture donnée – représente un ensemble ordonné et constitué d'éléments récurrents, interconnectés d'une manière spécifique.

En s'inspirant des méthodes anthropologiques traditionnelles, telles que *l'observation participante*¹⁶, John H. Weakland souligne qu'au départ un anthropologue devrait se focaliser sur les personnages du film : leur comportement verbal et non-verbal, leur interaction sociale – les relations familiales, par exemple – et examiner ce que les personnages disent par opposition à ce qu'ils font¹⁷. Mais, selon lui, l'attention particulière devrait être accordée pareillement aux éléments qui paraissent curieux et difficiles à comprendre, car justement ces éléments pourraient apporter un point de vue éclairé sur le sujet étudié. Il est aussi important de discerner les modèles et les thèmes communs (d'un ou de plusieurs films), afin de repérer les régularités, les éléments répétitifs, les similarités et les variations liées à un même contenu particulier. Le même auteur remarque que le choix de films peut varier considérablement et qu'il n'est pas nécessaire de choisir les grandes œuvres, ou les films généralement considérés comme « bons ». Au contraire, les films « ordinaires », c'est-à-dire commerciaux, pourraient même être plus significatifs dans le cadre d'une analyse thématique. Par ailleurs, si l'on fait une analyse d'un certain nombre de films provenant d'une même source – d'un domaine géographique, ou réalisés par le même auteur, ou bien au cours d'une période précise – on n'a pas besoin, pour des raisons pratiques, d'examiner minutieusement chacun de ces films ; dans ce cas, l'accent sera mis davantage sur des tendances thématiques et des thèmes communs à tous les films traités. C'est aussi, toujours selon cet anthropologue, un moyen de repérer ce qui est constant dans un groupe des œuvres cinématographiques¹⁸, alors que les changements

¹⁴ John H. Weakland, « An Analysis of Seven Cantonese Films », in *The study of culture at a distance*, *Op. cit.*, p. 321.

¹⁵ John. H. Weakland, « Feature Films as Cultural Documents », *Op. cit.*, p. 55.

¹⁶ *L'observation participante* est une méthode de recherche qui peut être utilisée lors des enquêtes ethnographiques ; elle se caractérise par des interactions sociales entre le chercheur et la population observée, voire l'immersion du chercheur dans le mode de vie d'un groupe donné.

¹⁷ John. H. Weakland, « Feature Films as Cultural Documents », *Op. cit.*, p. 55-56.

¹⁸ *Ibid.*, p. 58.

des tendances thématiques et de la manière dont le contenu est traité, pourraient servir d'indicateurs importants dans les études sur les changements culturels¹⁹.

John H. Weakland rappelle, par ailleurs, que les informations sur la réception d'un film au sein d'une culture dont il est le produit – à savoir, les critiques des films, les commentaires ou les réponses obtenus lors des entretiens menés avec les spectateurs « ordinaires »²⁰ – sont les facteurs qui se révèlent pertinents pour l'analyse²¹. Ajoutons à ce propos une observation de Geneviève Sellier qui souligne qu'il faut aussi tenir compte du fait qu'aujourd'hui l'Internet donne une visibilité nouvelle au discours de la réception, par l'intermédiaire des forums de discussion, des blogues, des réseaux sociaux ou des sites-web²². En effet, il s'avère que les études de discours de l'Internet occupent de plus en plus de place dans les sciences humaines, proportionnellement à l'importance que cette sphère occupe dans la vie quotidienne. Enfin, il nous semble important de rappeler ici encore un détail significatif concernant John H. Weakland, le fait que ses analyses des films chinois représentent la première étude anthropologique qui s'est appuyée systématiquement sur l'analyse de la réception²³.

d. Lee Drummond

Parmi les approches qui méritent une attention particulière, il convient d'évoquer également celle de l'anthropologue Lee Drummond relevant de la *sémiologie anthropologique* et, en partie, de sa version du structuralisme. Plusieurs de ces idées nous paraissent instructives, à commencer par celle qui se rapporte à la notion de *terrain*. Selon lui, les différences entre un anthropologue qui se trouve sur le terrain dans un village indien d'Amérique du Sud, et un autre qui est en train de faire la queue pour acheter des billets de cinéma afin de voir le dernier *blockbuster* et dont le terrain est donc « chez soi »²⁴ – ne sont

¹⁹ *Ibid.*, p. 61.

²⁰ Sur la notion de la « réception ordinaire » voir plus dans : Geneviève Sellier, « La réception des films de la Nouvelle Vague dans le courrier des lecteurs de *Cinéma* », *Communication* [En ligne], vol. 32/1 | 2013, mis en ligne le 27 février 2014, URL : <http://journals.openedition.org/communication/4951>.

²¹ John. H. Weakland, « Feature Films as Cultural Documents » ..., *Op. cit.*, p. 57.

²² Geneviève Sellier, *Op. cit.*, p. 2.

²³ Plus précisément, il a regardé tous les films en compagnie d'un ou de plusieurs informateurs chinois – des locuteurs natifs, avec qui il a eu des discussions sur les films immédiatement après les visionnements. Voir : David E. Sutton et Peter Wogan, *Op. cit.*, p. 9-10.

²⁴ « Anthropologie chez soi » est la traduction de la notion anglaise, « anthropology at home » qui désigne l'étude, ou le terrain d'enquête que les anthropologues mènent dans leur proximité (dans leur propre société ou milieu socioculturel auquel ils appartiennent) et qui reposent souvent sur l'observation participante.

pas aussi prononcées comme nous l'espérons²⁵. Car l'acte d'aller au cinéma et de regarder un film en tant que mythe représente une expérience profondément anthropologique, même si la forme et le contenu du terrain sont un peu différents par rapport au travail de terrain tel qu'il est perçu traditionnellement.

Lee Drummond considère que, dans les sociétés capitalistes contemporaines, la valeur rituelle et la valeur marchande des biens et des services sont tellement entremêlées qu'il est inutile de tenter d'observer les domaines de « l'économique » et du « symbolique » comme des sphères séparées. Puisqu'une grande partie de notre temps et de notre argent est consacré aux activités qui sont hautement ritualisées et mythologisées, il appartient au chercheur, stipule-t-il, d'examiner *comment* et non *si* les films façonnent et transforment nos valeurs les plus fondamentales²⁶. La preuve en est le fait que les gens regardent les films parce qu'ils s'attendent à y trouver quelque chose qui mérite d'être vu, constate-t-il avant de faire une comparaison à première vue inopinée : « Le film est au vingtième siècle ce que fut la cathédrale gothique au treizième »²⁷.

L'approche des films populaires en tant que mythes, au sens lévi-straussien, signifie qu'ils ne peuvent être ni rejetés comme superflus ni dénoncés comme mystifications. Ils doivent être examinés – affirme Lee Drummond – selon la manière anthropologique directe et empirique, manière qui prend en compte les détails et définit leur statut au sein d'une culture donnée. Il ajoute que les films et les mythes se ressemblent également sur un autre point : les deux phénomènes sont partiellement indépendants de leurs créateurs et de leurs publics. Une fois montrés ou racontés, ils acquièrent une vie propre, une sorte « d'inertie sémiotique ». Cette indépendance permet aux réalisateurs, aux acteurs et au public d'attribuer des significations aux films particuliers, diverses – et souvent contradictoires²⁸. Selon lui, une étude pertinente des films devrait reposer à la fois sur l'analyse de l'interprétation des acteurs et des réactions des spectateurs²⁹.

Lee Drummond identifie l'approche des films qu'il adopte comme une analyse culturelle, ou plutôt, on l'a déjà noté, comme une *sémiologie anthropologique* qui a pour l'objectif de repérer les modèles de significations dans la production culturelle. Vus dans cette

²⁵ Lee Drummond, *American dreamtime : a cultural analysis of popular movies and their implications for a science of humanity*, Lanham : Littlefield Adams Books, 1996, p. 6.

²⁶ *Ibid.*, p. 8-9.

²⁷ [The movie is to twentieth century what the gothic cathedral was to thirteenth], *ibid.*, p. 11. Traduction de l'auteur.

²⁸ *Ibid.*, p. 35.

²⁹ *Ibid.*, p. 2.

optique, les films représentent un système des signes qui peuvent désigner quelque chose ou rien – en fonction du contexte dans lequel ils sont regardés ou interprétés. La tâche de la sémiologie anthropologique est alors de décoder la signification éventuelle de ce système de signes qui pourrait incarner les caractéristiques générales d'une culture particulière³⁰. Même s'il ne met pas en question le contenu mythique qui, précise-t-il, caractérise les films en général, Lee Drummond se focalise sur l'analyse des films relevant du cinéma fantastique (angl. *fantasy movies*) à cause de leur « exagération systématique de l'expérience humaine » et de l'opportunité qu'ils nous donnent d'entrer dans un monde d'expérience virtuelle et d'y accomplir des tâches impossibles³¹. Les films de fantaisie se trouvent alors à la jonction de l'idée et de l'expérience, de l'imaginaire et de la vie quotidienne, d'où l'importance de les considérer comme matériau d'intérêt anthropologique.

e. Elisabeth Traube, Steve Caton, David E. Sutton et Peter Wogann

Les idées de Lee Drummond, sa version du structuralisme et de la sémiologie ont trouvé un écho chez de David E. Sutton et Peter Wogan, les anthropologues travaillant sur les blockbusters hollywoodiens, mais ceux-ci s'appuient aussi sur d'autres approches théoriques et méthodologiques, comme par exemple sur la psychanalyse féministe et la théorie critique qu'Elisabeth Traube a appliquées dans ces travaux, ou encore sur le concept de *lecture des films* employé dans les travaux de Steve Caton³². Ils soulignent toutefois que leur méthode se base sur une « lecture textuelle » des films, plutôt que sur une analyse de la production et de la réception, car celles-ci sont, notamment cette dernière, toujours conditionnées par un contexte donné³³. Par ailleurs, ces deux chercheurs partagent le point de vue des auteurs évoqués stipulant que les films peuvent être considérés comme des mythes culturels, et que le cinéma, en explorant (ou exploitant) les contradictions culturelles, ouvre des nouvelles perspectives pour l'analyse de ces mythes³⁴. Parmi ces auteurs il faut classer également Steven Caton : certes, il n'emploie pas le concept de mythe dans son travail, remarquent-ils, mais il adhère, lui aussi, à l'idée selon laquelle les films sont des *textes* contradictoires qui peuvent, à l'instar des mythes, à la fois soutenir et contester les idéologies dominantes. Enfin,

³⁰ *Ibid.*, p. 36.

³¹ *Ibid.*, p. 13.

³² David E. Sutton et Peter Wogan, *Op. cit.*, p. 14-16.

³³ « Il n'y a que des publics spécifiques qui répondent à des films spécifiques dans des contextes spécifiques ». [There are only specific audiences responding to specific films in specific contexts]. *Ibid.*, p. 3. Traduction de l'auteur.

³⁴ *Ibid.*, p. 16.

ils observent que Caton a établi une distinction entre la « réception » et la « lecture » des films, tout en précisant que la *lecture* représente une manière spécifique dont le film pourrait être appréhendé, et qui est conceptualisée par le chercheur³⁵.

En ce qui concerne Elisabeth Traube à laquelle se réfèrent également les travaux de David E. Sutton et Peter Wogann, ces derniers soulignent que son travail représente une avancée considérable par rapport aux approches antérieures : elle a non seulement essayé de situer les films dans les contextes culturels et historiques particuliers mais aussi mis clairement en évidence certains aspects des films qui exposent les tensions régnant au sein de la société³⁶ et leur interaction avec les concepts du genre et de la classe. Pour compléter la présentation de la méthodologie de cette chercheuse, il nous paraît opportun de rappeler ici que sa méthode se fonde aussi sur une analyse textuelle des films perçus comme des variantes des principaux mythes culturels, et qu'elle a été la première anthropologue à faire une analyse filmique en définissant explicitement le *genre* comme un concept analytique clé³⁷. Plus précisément, elle a mis l'accent sur les catégories du genre en les considérant comme une dimension importante des mythes exploitée par les films à travers des représentations culturelles des enjeux associés aux modèles de la masculinité et de la féminité. Ajoutons encore que cette anthropologue a tenté de répertorier « les ressources » exploitées dans la production hollywoodienne des années 1980 qui ont contribué à la réinvention des identités de genre au quotidien³⁸.

Pour revenir à la méthodologie de David E. Sutton et Peter Wogan, il faut dire que ces deux chercheurs américains partent du constat que la *lecture textuelle* d'un film représente la première étape d'une anthropologie du cinéma³⁹. Pourtant leurs propres analyses ne reposent pas entièrement sur des lectures textuelles : en effet, comme ils le soulignent eux-mêmes, leurs interprétations sont basées sur une expérience personnelle et sur la compréhension et la connaissance intime de la société en question⁴⁰. On pourrait même dire que leur participation quotidienne aux activités et les routines sociales, interaction avec les autres, et observation des

³⁵ *Ibid.*, p. 14.

³⁶ Comme, par exemple, les conflits entre la vie professionnelle et la vie familiale, l'individu et le collectif, la créativité et l'utilitarisme, etc.

³⁷ *Ibid.*, p. 10-11.

³⁸ Elisabeth G. Traube, *Dreaming identities : class, gender, and generation in 1980s Hollywood movies*, Boulder, 1992. p. 16-18.

³⁹ David E. Sutton et Peter Wogan, *Op. cit.*, p. 3.

⁴⁰ Pour ces deux anthropologues la culture représente un amalgame des pratiques et des valeurs soumis à un processus de mouvement et de changement perpétuels et que toute prétention de la définir comme une entité cohérente est chargée des connotations telles que politiques, idéologiques ou autres. David E. Sutton et Peter Wogan, *ibid.*, p. 3.

comportements dans le milieu où ils évoluent, prouvent que ces anthropologues ont employé la *méthode de l'observation participante* utilisée couramment dans les travaux de recherche ethnographiques. En partant de leur exemple il est donc tout à fait pertinent de constater que les chercheurs, qui se trouvent dans une telle situation, sont familiers de la culture observée au même titre qu'un anthropologue qui passe plusieurs années sur le terrain dans une autre culture dont il est en train d'apprendre la langue. Vues sous cet angle, les analyses faites par David E. Sutton et Peter Wogan sont à la fois textuelles et ethnographiques⁴¹. Il est à noter enfin qu'ils insistent également sur une approche flexible et interdisciplinaire, c'est-à-dire sur un dialogue avec les autres disciplines, notamment les études culturelles et les études du cinéma⁴².

2. LE REGARD ANTHROPOLOGIQUE « INTÉRIEUR » SUR LE CINÉMA SERBE ET YOUGOSLAVE : LES PRINCIPAUX POINTS MÉTHODOLOGIQUES

Comme l'objet de notre étude se rapporte à un cinéma national, en l'occurrence serbe, il est logique d'évoquer ici également les approches et les concepts méthodologiques proposés ou employés par les chercheurs serbes qui sont, par définition, plus proches que leurs collègues cités précédemment de la culture dont fait partie le cinéma en question. Pour la même raison ils peuvent nous proposer un regard plus approfondi sur l'objet étudié parce qu'il vient de « l'intérieur ». Mais ce qui pourrait avant tout s'avérer fructueux pour notre recherche, ce sont les travaux de certains anthropologues serbes, parmi lesquels il convient de mentionner en particulier Ivan Kovačević, Bojan Žikić, Slobodan Naumović et Ildiko Erdei.

a. Ivan Kovačević

Évoquons d'abord les travaux d'Ivan Kovačević, qui propose une méthode qu'il dénomme « ethnographie du film ». Cette méthode est constituée de trois étapes : la première comporte une ethnographie de la production, la deuxième une ethnographie de « l'univers diégétique » et la troisième, et dernière, étape – une ethnographie de la réception. Il estime que les différents éléments, et parfois tous les facteurs qui ont influencé la production filmique, peuvent apporter des clarifications/informations importantes aux analyses, et cela en

⁴¹ Précisons que ces deux auteurs emploient cette approche dans l'analyse des modèles de masculinité et de la performance des modèles de l'identité masculine dans les films suivants : *Le Parrain* [The Godfather, 1972], *Jusqu'au bout du rêve* [Field of Dreams, 1989], *The Big Lebowski*, 1998, *ibid.*, p. 18.

⁴² David E. Sutton et Peter Wogan, *Op. cit.*, p. 5-6.

fonction des sujets spécifiques abordés⁴³. Quant à l'ethnographie du film, Kovačević affirme que l'étude de la réception devrait englober l'analyse des critiques et de l'opinion du grand public, ainsi que des recherches sur la censure si le film en question en a fait l'objet⁴⁴. Dans certains cas, comme par exemple dans le cadre de l'étude des messages culturels véhiculés par un film, il est préférable de mener une enquête sur la réception auprès d'un public ciblé.

Toutefois, la partie centrale de la méthode d'Ivan Kovačević se base sur un concept dont il n'est pas l'auteur, plus précisément sur *l'univers diégétique*, concept emprunté au philosophe français Etienne Souriau⁴⁵, qui pourrait servir d'outil lors de l'analyse des films. Selon ce philosophe, comme le rappelle Alain Boillat, le niveau diégétique (d'un film) se caractérise non seulement par « tout ce qu'on prend en considération comme représenté par le film », mais aussi par « le genre de réalité supposé » par sa « signification ». Il ajoute encore qu'Etienne Souriau a affiné cette définition de la diégèse en l'assimilant à « tout ce qui appartient, “dans l'intelligibilité” à l'histoire racontée, au monde supposé ou proposé par la fiction du film » et que le « tout » de sa définition est susceptible d'inclure trois aspects : le temps, l'espace et le personnage, dans lesquels s'inscrira ensuite l'histoire⁴⁶. Diégèse, alors, désigne « l'histoire et ses pourtours, l'histoire et l'univers fictif qu'elle présuppose (ou post-suppose), en tout cas, qui lui est associé »⁴⁷.

b. Bojan Žikić

Quant à Bojan Žikić, il examine le cinéma en tant que moyen de la communication culturelle des représentations populaires du *normal* et de l'*anormal* dans la Serbie contemporaine. En analysant la dimension thématique du film *A Serbian Film* [Srpski film, Srdjan Spasojević, 2010], sa réception et les réactions du public, il met l'accent sur le rôle de médiation culturelle qu'un film peut avoir tout en soulignant que la communication faite par une œuvre d'art est toujours définie et ordonnée par son contexte⁴⁸. Plus précisément, cette

⁴³ Ivan Kovačević et Vladimira Ilić, « Antropologija filma u Srbiji » [Anthropologie du cinéma en Serbie], *Etnoantropološki problemi*, vol. 11, n° 1, 2016, p. 220-221.

⁴⁴ Ivan Kovačević, « Fudbal i film: Drug predsednik – centarfor », *Etnoantropološki problemi*, vol. 10, n° 3, 2015, p. 744.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 744.

⁴⁶ Alain Boillat, « La 'diégèse' dans son acception filmologique. Origine, postérité et productivité d'un concept », *Cinémas*, vol. 19, n° 2-3, 2009, p. 221-222.

⁴⁷ Francis Vanoye et Anne Goliot-Lété, *Précis d'analyse filmique*, Paris : Nathan, Collection 128 Cinéma, 1999, p. 31.

⁴⁸ Bojan Žikić, « Koliko je 'srpski' *Srpski film* ? Konceptualizacija kulturno normalnog i nenormalnog u

communication repose sur les codes socioculturels bien définis et partagés au sein d'un contexte particulier, mais qui sont, cependant, aussi appréhendable en dehors de lui⁴⁹. De cette manière, le contexte socioculturel devient, affirme Bojan Žikić, une espace sémantique qui nous permet d'analyser les messages culturels. Car comme les films – aussi bien que les autres produits culturels, tels les chansons et les romans, par exemple – participent à la création d'un ensemble de symboles et de références culturelles, leur analyse anthropologique peut faire ressortir les éventuels concepts clés de la représentation ou de l'autoreprésentation culturelle d'une société donnée⁵⁰.

c. Slobodan Naumović

Cette dimension communicationnelle des films est aussi mise en exergue par Slobodan Naumović, qui construit son approche autour du concept de « l'intimité culturelle » (angl. *cultural intimacy*) élaboré par Michael Herzfeld dans son ouvrage éponyme.⁵¹ Comme l'indique Marc Abélès dans son compte-rendu de cet ouvrage, « l'intimité culturelle » problématise les « aspects de l'identité culturelle qui sont constitutifs d'une sociabilité commune, cet implicite qui assure un sentiment d'appartenance partagé face aux 'autres' »⁵². Slobodan Naumović propose de considérer « l'intimité culturelle » comme l'un des concepts qui pourraient contribuer à la réflexion anthropologique sur le cinéma. En les employant comme des outils de pensée, précise-t-il, ces concepts nous permettraient de déchiffrer et d'analyser les messages incorporés dans les images filmiques⁵³. À travers le prisme de la notion de « l'intimité culturelle », ce chercheur interroge la conceptualisation culturelle de *nous* et d'*autrui* dans ses analyses des représentations, des autoreprésentations et des stéréotypes utilisés dans le cinéma serbe et yougoslave. Pour mener à bien une telle analyse, cet anthropologue souligne que l'accent devrait être mis sur les interactions sociales dans les scènes clés d'un film, ou sur le film entier, plutôt que sur la description détaillée des images. Il remarque pourtant que ce concept analytique démontre certaines limites : par exemple, il

savremenoj Srbiji » [*Le Film serbe à quel point est-il 'serbe' ? La conceptualisation du culturellement normal et anormal dans la Serbie contemporaine*] », *Etnoantropološki problemi*, vol. 2, n° 6, 2011, p. 391.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 385.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 386-387.

⁵¹ Michael Herzfeld, *Cultural intimacy: social poetics in the nation-state*, New York : Routledge, 2005.

⁵² Marc Abélès, « M. Herzfeld, *Cultural Intimacy. Social Poetics in the Nation-States* », in *L'Homme*, tome 38 n° 145, *De l'esclavage*, 1998, p. 270.

⁵³ Slobodan Naumović, « Kadriranje kulturne intimnosti : nekoliko misli o dinamici samopredstavljanja i samopoimanja u srpskoj kinematografiji » [Cadrer l'intimité culturelle : quelques réflexions sur la dynamique d'autoreprésentation et de conception de soi dans le cinéma serbe], *Godišnjak za društvenu istoriju*, n° 1, 2010, p. 7.

pourrait être utile dans l'analyse des films qui mettent en question les discours officiels (politiques, nationaux ou nationalistes) mais, en revanche, il est très peu efficace dans les cas où les films servent des médiateurs de l'idéologie dominante. Bref, selon ce chercheur, la valeur analytique du concept de « l'intimité culturelle » réside surtout dans le fait qu'il pose des questions plutôt qu'il ne donne des réponses⁵⁴.

Dans le cadre de son analyse du film *La couronne de Petrija* de Srdjan Karanović,⁵⁵ [Petrijin venac, 1980], Slobodan Naumović examine également l'usage et la reproduction cinématographiques des stéréotypes du genre. Ce faisant, il démontre comment les enjeux de la culture patriarcale – intériorisée par l'État, la politique, les élites et le peuple marginalisé – se reflètent sur les relations et les représentations du genre. Ce film aborde le thème du contrôle de la sexualité féminine, exercé par le système patriarcal, et de la marginalisation sociale et politique des femmes dont elle est le produit. Naumović remarque, pourtant, que l'analyse de *La couronne de Petrija* – du film, aussi bien que du roman – ne doit pas perdre de vue qu'il s'agit d'une (re)construction de la narration féminine entreprise par l'imagination masculine. La question qui se pose ici, conclu-t-il, est celle de la différence entre l'intimité culturelle féminine et masculine (ou au féminin et au masculin)⁵⁶.

Dans un autre travail, où il analyse le film *Enclave* de Goran Radovanović [Enklava, 2015], Slobodan Naumović emploie « des éléments » issus d'approches différentes – « anthropologique (Steven Caton et Marc Augé), filmologique (David Bordwell), philosophique (Stanley Cavell et William Rotman) et historiographique (Robert Rosenstone) » – afin de développer « un cadre approprié pour une anthropologie détaillée d'un film précis »⁵⁷. À l'instar des recherches menées par Steve Caton et par Marc Augé, ce travail de l'anthropologue serbe représente une véritable étude de cas appliquée à une œuvre cinématographique. Cette étude aborde, certes, plusieurs questions – entre autres, le style artistique et les particularités du corpus filmique de Goran Radovanović, l'auteur de l'*Enclave* – mais Slobodan Naumović y examine avant tout les rapports entre l'expérience personnelle d'un film et la « logique de la mémoire », en les considérant comme des éléments, voire les causes, de la construction de notre propre compréhension d'un film particulier. En se servant

⁵⁴ *Ibid.*, p. 34-36.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 19.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 20.

⁵⁷ Slobodan Naumović, « Ogled o filmu 'Enklava' Gorana Radovanovića: šta proživljavamo i čega se sećamo razmišljajući o iskustvu gledanja jednog savremenog istorijskog kinematografskog dela » [Essai sur le film *Enclave* de Goran Radovanović : qu'est-ce que nous ressentons et de quoi nous nous souvenons en pensant à l'expérience de visionnage d'une œuvre historique cinématographique contemporaine], *Etnoantropološki problemi*, vol. 12, n° 4, 2017, p. 1061.

de la même méthode – l’auto-ethnographie, il analyse aussi les procédés de la narration, de la représentation et de la lecture des événements du passé, employés dans un film observé comme un artefact culturel qui possède ses propres capacités d’agir sur les spectateurs. Remarquons, enfin, que cette approche proposée par Slobodan Naumović – approche qu’on pourrait décrire aussi comme phénoménologique – permet d’analyser non seulement *comment*, mais aussi « *pourquoi* certains films prennent de l’importance dans la vie de ceux qui ont eu l’occasion de les voir ».

d. Ildiko Erdei

Pour terminer la présentation de ce « regard intérieur » sur le cinéma serbe, ajoutons quelques remarques sur le travail de Ildiko Erdei. Même si les étapes de l’approche employée par cette anthropologue sont nommées différemment, sa méthodologie reste très proche de celles employées par ses confrères, Ivan Kovačević et Slobodan Naumović. Plus précisément, elle examine le film comme artefact culturel et objet évocateur⁵⁸, en analysant sa production, son contenu et sa signification dans un contexte historique et socioculturel donné.

3. LE REGARD ANTHROPOLOGIQUE SUR *LE GENRE* DANS LE CINÉMA : UNE PROPOSITION DE MÉTHODOLOGIE

Après avoir passé en revue les différentes approches conceptualisées et appliquées par les chercheurs venant de divers horizons culturels, une chose nous paraît évidente : toutes ces méthodes anthropologiques d’analyse des films de fiction s’entrecroisent et se complètent d’une certaine manière, et peuvent s’appliquer conjointement. En effet, il nous paraît clair que les approches principales que nous venons d’évoquer – la « lecture textuelle » des films, l’interprétation des thèmes traités, l’analyse des films en tant qu’artefacts culturels et en tant que formes ou porteurs des mythes, ou encore comme moyens de communication et médiateurs des messages culturels – toutes ces approches reposent donc sur les éléments plus ou moins similaires. Et c’est en fonction du sujet de son étude qu’un chercheur-anthropologue faisant l’analyse du cinéma devrait opérer son choix. Précisément, il peut se focaliser sur un, plusieurs, ou bien la totalité des éléments suivants :

- *Le contexte socioculturel* dans lequel le film analysé est produit ou – pour reprendre la formulation d’Ivan Kovačević – l’ethnographie de sa production car,

⁵⁸ Ildiko Erdei, « Film kao artefakt : *Nešto između Srđana Karanovića* » [Film comme artefact : « Mi-figue, mi-raisin » de Srđan Karanović], in *Antropologija filma II*, *Op. cit.*, p. 1008-1009.

comme nous l'avons déjà remarqué, les films en tant que produits culturels sont inscrits dans un contexte socioculturel et historique donné.

- *L'auto-ethnographie* du chercheur, c'est-à-dire sa propre position par rapport au sujet de son étude et du film analysé ; la position du chercheur, comme nous avons pu le voir, influence et détermine indubitablement son *regard* et, par conséquent, sa lecture et l'analyse du film.
- *Le visionnement du film* : le chercheur peut visionner un film à plusieurs reprises, une action qui, chaque fois, pourrait être suivie par la prise de notes sur les différents éléments et aspects du film : sur le thème, le contenu narratif et l'univers diégétique du film. Durant ce processus, il peut, à l'instar d'un travail ethnographique, noter ses observations sur les personnages (leur apparence physique et leur comportement verbal et non-verbal), mais aussi sur les représentations et les stéréotypes « renvoyant directement ou indirectement à la société réelle où il s'inscrit⁵⁹ ». Le chercheur peut se focaliser, par exemple, seulement sur certains aspects du film, tout en fonction des outils analytiques sur lesquels son analyse s'appuiera (les tropes, le *genre*, les rôles et l'organisation sociales, l'intimité culturelle, etc.).
- *L'analyse ou l'ethnographie de la réception*, englobant des critiques, des opinions du public, des recherches sur une éventuelle censure, ainsi que des recherches anthropologiques ou celles relevant des autres disciplines sur le film analysé et le sujet traité.

Avant d'entrer dans le vif du sujet, précisons que nous allons évidemment prendre en compte, au cours de notre travail, tous ces éléments afin de tenter de mettre au profit de notre analyse tout ce qui peut contribuer à une meilleure compréhension du statut de la femme dans le cinéma et, par conséquent, dans la culture serbes.

⁵⁹ Francis Vanoye et Anne Goliot-Lété, *Op.cit.*, p. 44.

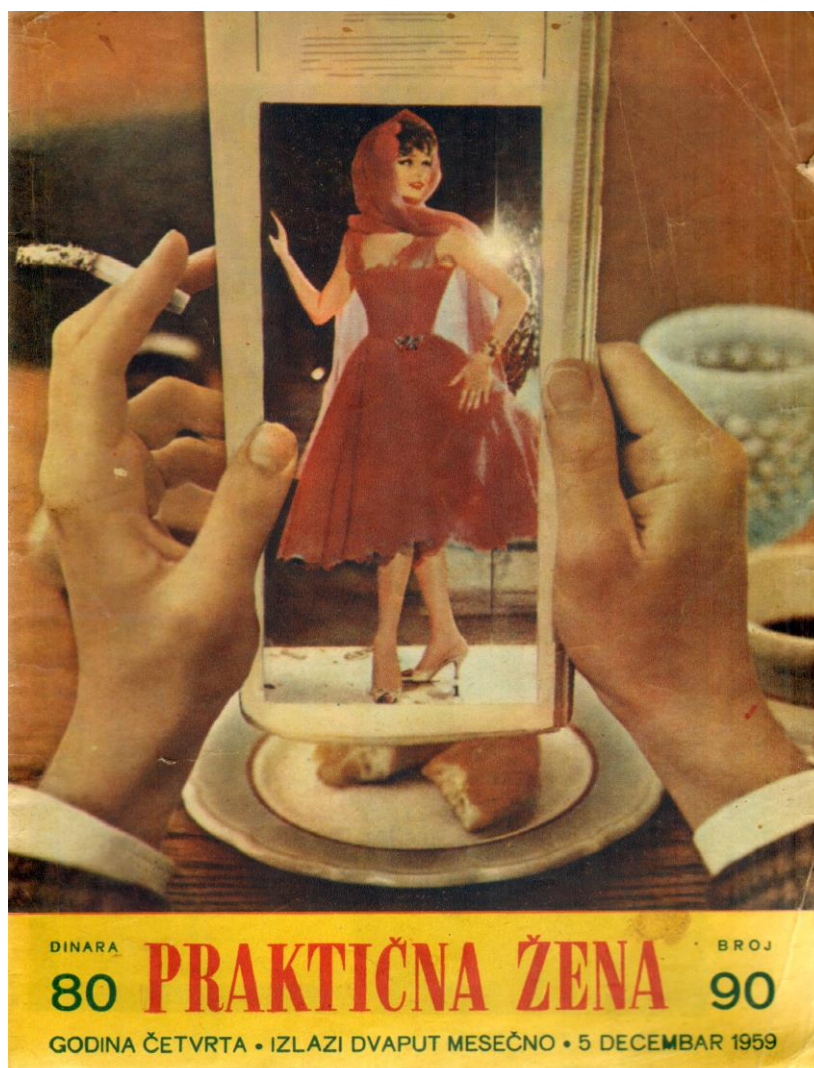


Fig. 5 : *Praktična žena*, n°90, 1959.

Quatrième partie

L'IMAGE DES FEMMES DANS LE CINÉMA SERBE : QUELS LIENS AVEC LA « RÉALITÉ » SOCIOCULTURELLE ?

I

LA PARTISANE – D’ABORD COMBATTANTE, FEMME ENSUITE

« Plutôt la guerre que le Pacte, plutôt la tombe que l’esclavage.¹ »

1. LES FEMMES DANS LE « FILM DE PARTISANS »

Nous avons remarqué dans la Deuxième partie de cette étude qu’un sous-genre du film de guerre dénommé *film de partisans* occupe une place importante dans la production filmique yougoslave au cours des premières décennies de l’après la Seconde Guerre mondiale. Comme son nom l’indique, ce type d’œuvres cinématographiques traitait des thèmes liés aux combats que les *partizani*, membres de la résistance (titiste) yougoslave, menaient pour la libération du pays. Parmi les combattants de ce mouvement se trouvaient également des femmes – les *partizanke*, partisanes – ce qui se reflète logiquement dans les films consacrés à cette thématique : en effet, par l’importance, réelle et symbolique, de leur engagement dans la lutte contre les occupants, elles ont naturellement attiré l’attention des réalisateurs qui leur ont souvent attribué des rôles significatifs, y compris de personnages principaux.

Dans ce chapitre, nous allons justement tenter de saisir les traits principaux du personnage type de la partisane par le biais d’une analyse détaillée des représentations des femmes dans plusieurs films considérés par les spécialistes comme des références dans l’étude de la problématique qui nous intéresse ici. Mais avant d’entrer dans le cœur de notre analyse, il nous semble opportun pour des raisons méthodologiques de rappeler brièvement les caractéristiques essentielles du *film de partisans*, notamment celles qui permettent de mieux appréhender les particularités des images des femmes qui se dégagent des œuvres que nous allons examiner et qui appartiennent à ce type de films.

¹ [Bolje rat nego pakt, bolje grob nego rob] : le slogan le plus répandu lors des manifestations soutenant le putsch des officiers yougoslaves contre le Pacte tripartite (le 27 mars 1941).

La plupart des critiques et des chercheurs s'accordent à dire que les œuvres faisant partie de ce genre cinématographique, surtout celles tournées dans la première décennie après la Guerre, sont fortement marquées par une vision schématique et idéologique du rôle des partisans, et par conséquent des *partisanes*, dans la lutte pour la libération nationale, une vision qui s'appuie souvent sur les clichés propres au réalisme socialiste². Leurs scénarios sont simples, parfois même simplistes et naïfs, construits autour des destins plus ou moins prévisibles de personnages typés qui sont en réalité porteurs des valeurs prônées par l'idéologie communiste. Parmi ces valeurs se distinguent en particulier la fidélité inébranlable à la devise de « fraternité et unité » des peuples yougoslaves, la réaffirmation permanente du principe de la pluriethnicité qui relativise tout ce qui pourrait avoir une connotation nationale ou, encore, la certitude de l'avènement d'une nouvelle société et la foi en un meilleur avenir. En somme, le cinéma des partisans avait pour tâche de soutenir et de promouvoir les valeurs principales de l'idéologie du régime titiste.

L'une de ces valeurs se reflétait également dans un nouveau rôle réservé aux femmes dans l'État communiste yougoslave. Ce rôle devait naturellement être perceptible, voire souligné, dans les films traitant la lutte des partisans dont l'une des missions était de promouvoir l'image de *la nouvelle* Yougoslavie, pays qui promettait non seulement une société sans classes mais aussi une société fondée sur l'égalité des sexes³. Pour mettre en lumière ce nouveau statut des femmes, les réalisateurs se sont efforcés de trouver ou de créer, dans leurs films, des rôles féminins adéquats et en harmonie avec le changement de statut de la femme dans la société. Évidemment, ces rôles ont été adaptés au contexte de la guerre et aux conditions historiques, mais aussi, et surtout, aux principes fondamentaux de la révolution socialiste proclamés par le Parti communiste.

À première vue déjà, il est possible de distinguer deux types de personnages féminins dans les films de partisans : précisément, les femmes y sont présentes soit comme combattantes participant aux opérations de guerre, soit comme personnes remplissant les rôles de soutien dans les domaines logistique et médical, en particulier dans les soins infirmiers, ou encore dans le domaine de l'espionnage. Toutefois, un regard plus approfondi nous permet de constater que ce schéma binaire, stéréotypé, n'est pas tout à fait crédible. D'ailleurs, certains

² Voir en particulier : Petar Volk, *Povratak u budućnost. Rasprava o filmu i nama poslije zajedničke istorije*, [Retour vers le futur], Beograd, 1994, p. 50 ; Daniel J. Goulding, *Liberated cinema : the Yugoslav experience, 1945-2001*, 2^e éd., Bloomington : Indiana University Press, 2002, p. 16 ; Andrew Horton, « The Rise and Fall of the Yugoslav Partisan Film : Cinematic Perceptions of a National Identity », *Film Criticism*, vol. 12, n° 2, 1987, p. 19.

³ Andrew Horton, *Op. cit.*, p., 20.

auteurs estiment qu'on peut même apercevoir un type particulier dans la représentation des femmes, notamment dans des œuvres réalisées dans la période des films classiques yougoslaves (1945-1962)⁴. Natascha Vittorelli évoque ainsi l'image de la femme partisane qu'elle définit comme « [l']icône socialiste de la féminité » et dont le rôle oscille entre la femme combattante et la femme soignante : il s'agit en fait d'un type de personnage féminin qui adopte les attributs masculins, mais qui en même temps est construit selon les concepts traditionnels de féminité⁵. Dans certaines œuvres cinématographiques (par exemple, *Slavica*, *J'étais plus forte*, *La jeunesse immortelle* [Besmrtna mladost], *La Bataille de la Neretva* [Bitka na Neretvi] etc.) les femmes figurent en tant que sujet révolutionnaire collectif, alors que dans les autres films elles ont un statut différent. Ainsi par exemple, dans *Ce peuple vivra* [Živjeće ovaj narod], *Kozara*, *Sutjeska* etc. – qui dépeint une guerre dont la « ligne de front » et le « front intérieur » sont inséparables⁶ – les protagonistes féminins sont aussi des filles simples, des paysannes qui, tout en apportant leur aide aux partisans de façons diverses, adhèrent au fur et à mesure aux idées révolutionnaires.

Enfin, à part ces différentes représentations de la femme qui, toutes, incarnent évidemment des valeurs positives et reflètent d'une manière ou d'une autre la figure mythique féminine et l'idéal de la féminité créés durant les années de la Guerre, nous pouvons aussi trouver dans les films de partisans un tout autre type de personnages incarnant l'opposé des représentations positives évoquées : ces anti-héroïnes, auxquelles sont donc réservés les rôles négatifs, expriment en fait une « féminité décadente »⁷ qui est le plus souvent associée aux femmes collaborationnistes et bourgeoises (ou petites-bourgeoises), et leur présence a pour but, entre autre, de servir de contraste aux vraies héroïnes et d'accentuer ainsi davantage les traits positifs de ces dernières.

Après cette courte introduction qui nous paraissait nécessaire, nous allons à présent centrer notre analyse sur quatre films considérés comme des références en la matière : *Slavica* de Vjekoslav Afrić (1947), *J'étais plus forte* [Bila sam jača] de Gustav Gavrin (1953), *Kozara* de Veljko Bulajić (1962) et *La jeune fille* [Devojka] de Mladimir Puriša Djordjević (1965). Les sorties de ces œuvres cinématographiques couvrent une période relativement

⁴ La notion « le film classique yougoslave » est proposée par Nebojša Jovanović dans *Gender and Sexuality in the Classical Yugoslav Cinema, 1947–1962*, thèse de doctorat en études de genre, Budapest : Central European University, 2014, p. 13-28.

⁵ Natascha Vittorelli, « With or Without Gun. Staging Female Partisans in Socialist Yugoslavia », in Miranda Jakiša, Nikica Gilić (éd.), *Partisans in Yugoslavia : literature, film and visual culture*, Bielefeld : Transcript, 2015, p. 117-135.

⁶ Nebojša Jovanović, *Op. cit.*, p. 99.

⁷ *Ibid.*, p. 100-103.

longue – une période de presque deux décennies (entre 1947 et 1965) – ce qui nous permet de suivre, parallèlement à l’examen des différentes représentations des femmes dans ces quatre films, l’évolution des regards filmiques sur les femmes et leur rôle dans la Guerre de libération.

2. *SLAVICA* – UN MODÈLE À SUIVRE

À la lumière des observations exposées dans la partie introductive de ce chapitre, regardons de plus près d’abord le film *Slavica*, qui se trouve au cœur de plusieurs analyses des représentations de genre dans le cinéma yougoslave⁸. L’intérêt particulier d’étudier ce film réside dans le fait qu’il s’agit du premier long-métrage de fiction réalisé dans la Yougoslavie d’après-guerre, mais aussi dans une autre spécificité liée au choix de son personnage principal : comme l’indique explicitement son titre, l’intrigue de ce film est construite autour d’un personnage féminin. D’ailleurs, c’est justement pour ces deux raisons qu’il est même possible, selon certains chercheurs, de le considérer comme le modèle qui a, d’une façon ou d’une autre, servi d’inspiration à toutes les représentations cinématographiques ultérieures de *la partisane*⁹.

Le scénario de *Slavica* est simple, parfois même simpliste, ce qui est la conséquence directe des contraintes idéologiques dont devait tenir compte son auteur Vjekoslav Afrić. Cela est déjà visible dès le début de l’histoire qui a pour objectif d’expliquer, et de motiver, le choix de l’héroïne de s’engager activement dans le combat aux côtés des partisans : le spectateur voit ainsi une jeune fille nommée Slavica qui, avant que la guerre n’éclate, travaille dans une usine et est le témoin de l’exploitation capitaliste, de l’inégalité et de l’injustice sociale, ce qui la pousse donc à s’engager dans la lutte pour le changement de la société, d’abord à travers le combat ouvrier et, ensuite, par sa participation au mouvement de résistance¹⁰. Son apparence vestimentaire est aussi entièrement adaptée à la norme prescrite : au départ, Slavica porte une jupe mais, plus tard, quand elle embrasse la cause des partisans, on la voit porter un pantalon et un uniforme militaire, ainsi que des armes. [Figure 6, p. 177.]

La forte prégnance de l’idéologie est également attestée par l’importance accordée aux femmes par rapport aux hommes ainsi que par les rapports entre les deux protagonistes :

⁸ Nebojša Jovanović, *Op. cit.* ; Maja Bogojević, *Cinematic gaze, gender and nation in Yugoslav film : 1945-1991*, Podgorica : Univerzitet Donja Gorica, Fakultet umjetnosti, 2013 ; Natascha Vittorelli, *Op. cit.* ; Daniel J. Goulding, *Op. cit.*, etc.

⁹ Jelena Batinić, *Women and Yugoslav partisans : a history of World War II resistance*, New York : Cambridge University Press, 2015. p. 236.

¹⁰ Nebojša Jovanović, *Op. cit.*, p. 91.

Slavica et son partenaire Marin. Même si ce dernier est plus présent dans le film, le personnage de Slavica est mis en vedette : elle est beaucoup plus active, dynamique et déterminée que son partenaire. Elle prend ses décisions toute seule et s’exprime de façon claire. C’est aussi elle qui prend l’initiative dans leur relation amoureuse et embrasse Marin la première ou, encore, elle accepte de se marier avec lui, mais insiste sur le fait que la construction du bateau de guerre, nommé aussi « Slavica », est prioritaire. Le regard idéologisé du scénariste et réalisateur Vjekoslav Afrić est tout aussi perceptible dans la présentation de la relation amoureuse entre les deux protagonistes. Leurs rapports sont en effet dépeints d’une façon réductrice : ils sont essentiellement platoniques et dépourvus de toute connotation charnelle et sexuelle.

En réalité, l’auteur de ce film n’avait pas trop le choix car il était conscient qu’à cette époque rigoriste toute représentation de l’amour physique aurait risqué d’offenser la morale bien-pensante et « l’ascétisme révolutionnaire »¹¹. D’ailleurs, on retrouve ce même regard idéologisé dans les représentations des rapports entre les femmes et les hommes chez tous ses autres confrères de l’époque, auteurs des premiers films de partisans. Cela s’explique en grande partie, par le fait que dans la Yougoslavie communiste de l’après-guerre, le traitement des mœurs et des normes liées à la sexualité était assez rigide. Une scène ou même une image montrant le corps nu d’une femme ainsi que toute forme de représentation de sa sexualité étaient, bien entendu, inenvisageables pour un cinéaste, car fort éloignées de l’idéal prescrit : idéal incarné par la camarade combattante, « sœur d’arme », travailleuse disciplinée, fiancée naïve, ou mère dévouée¹².

Les rapports qu’entretient Slavica avec son compagnon, mais aussi avec tous les autres personnages sont façonnés, à vrai dire, par une vision du monde fondée sur le principe révolutionnaire dont l’héroïne du film est une sorte d’incarnation. Car c’est justement elle qui incarne le principe actif, le moteur qui, métaphoriquement parlant, fait avancer le monde vers l’objectif conforme au modèle idéologique recommandé. Ainsi, elle incite Marin par son attachement romantique à rejoindre les partisans¹³ ou, encore, pousse ses propres parents à adhérer aux idées révolutionnaires. Cette dernière tâche s’avère, certes, plus facile lorsqu’il

¹¹ Milan Ranković, « Odnos prema seksualnosti u jugoslovenskom dugometražnom igranom filmu (1947-1978) » [La question de sexualité dans long métrage yougoslave], in Milan Ranković, *Seksualnost na filmu i pornografija* [La sexualité et la pornographie au cinéma], Beograd : Prosveta, 1982, p. 254.

¹² Petar Volk, « Neki drugi film. Erotika u delima jugoslovenskih autora » [Un autre cinéma. L’érotisme dans les œuvres cinématographiques yougoslaves] in Petar Volk, *Opasne slike* [Les images dangereuses], Nezavisno izdanje, n° 8, Beograd : Slobodan Mašić, Petar Volk, 1971, p. 29.

¹³ Nebojša Jovanović, *Op. cit.*, p. 91.

s’agit de son père qui semble être plus ouvert aux changements. Quant à sa mère, celle-ci incarne, comme le démontrent plusieurs scènes du film, un rôle très différent de celui de sa fille, presque opposé. Elle incarne un type de femmes perçues comme étant les gardiennes des valeurs traditionnelles et de l’ordre patriarcal. Par exemple, elle essaie de persuader Slavica de se marier avec un homme riche ou bien, par la suite, de dévoiler les positions des partisans dans le but de sauver les paysans. Finalement, lorsque Slavica obtient le revolver de ses camarades, c’est sa mère qui proteste, tandis que les hommes, y compris son père, la soutiennent et l’encouragent. « Elle a des mains et une tête. Elle a aussi le droit de combattre !¹⁴ », dit l’un de ses camarades à sa mère.

À ce propos, il est intéressant de remarquer que Slavica obtient un revolver tandis que ses camarades hommes reçoivent des fusils. Ce détail, qui pourrait paraître mineur, est en réalité significatif à double titre. Premièrement, cela démontre qu’on attribue à Slavica des qualités perçues traditionnellement comme masculines, démarche qui visait à renforcer la dimension non seulement idéologique, mais aussi symbolique du film. Deuxièmement, cela prouve que Slavica est acceptée comme l’égale des hommes dans le milieu des partisans, ce qui est conforme aux idéaux révolutionnaires. En fait, il serait peut-être plus judicieux d’affirmer qu’elle est *presque* entièrement acceptée en tant qu’égale, car il y a une gradation évidente dans cette scène de la répartition des armes entre les partisans. Et s’il est clair que l’idée selon laquelle le fusil représente un symbole phallique n’est qu’un cliché¹⁵, il est tout aussi évident que les fusils sont traditionnellement considérés comme des armes plus performantes et plus puissantes que les pistolets.

Il est possible, bien sûr, de trouver dans ce film d’autres scènes qui témoignent de la relativisation ou même d’une tentative de renversement des rôles traditionnels des hommes et des femmes en temps de guerre. Nebojša Jovanović, par exemple, en évoque deux en particulier : celle au début du film quand Marin prend congé de sa partenaire avant de rejoindre l’armée royale yougoslave, et la seconde qui montre la séparation temporaire du couple au moment où Slavica part pour la Bosnie afin de rejoindre les unités des partisans¹⁶. Cela dit, ce film reprend en fin de compte le schéma fondé sur la division traditionnelle entre les sphères d’activités masculines et féminines. Pour preuve, citons seulement ces deux détails : même si Slavica part à la bataille et porte une arme (plus tard elle sera aussi armée

¹⁴ [Majko, i ona ima ruke i glavu. I ona ima pravo da se bori !]. Toutes les traductions des citations et des fragments tirés des différents films sont faites par l’auteure.

¹⁵ C’est d’ailleurs le cas de toutes les armes à feu. Voir : François Cochet, *Armes en guerre, XIX^e-XXI^e siècles : mythes, symboles, réalités*, Paris : CNRS, 2012.

¹⁶ Nebojša Jovanović, *Op. cit.*, p. 92.

d’un fusil), on ne la voit pas en train de l’utiliser ; le deuxième exemple est plus parlant encore : quand Marin est blessé, c’est Slavica qui le soigne. [Figure 7, p. 177.] En d’autres termes, malgré quelques tentatives de bouleversement de l’ordre social et de renversement de l’ordre du genre, le paradigme social traditionnel reste quasiment intact, ce qui est également notable dans la partie finale du film. De quoi il s’agit au juste ?

Lors de la bataille navale décisive, le bateau Slavica est touché par des obus et risque de couler. L’eau envahit le pont principal par les trous que Slavica, la partisane, essaye de boucher avec ses mains, mais elle tombe morte, après avoir été atteinte par une balle. Il est évident que cette scène se réfère au symbolisme complexe et ambivalent de l’eau vue en tant qu’élément du féminin¹⁷ mais aussi comme personnification de la vie, des rites de passage ou encore de la mort. Pour parler plus clairement, on pourrait dire qu’ici, la femme plongée dans l’eau sacrifie sa propre vie pour sauver le bateau du naufrage. Suivant la même logique symbolique, nous pouvons conclure aussi qu’elle ne meurt pas dans une bataille, mais en essayant de « soigner » le bateau, c’est-à-dire en accomplissant un « devoir de femme ». Il est possible, bien sûr, d’interpréter cette scène hautement symbolique d’une autre manière. Selon Jelena Batinić, cela démontre « littéralement que le nouvel État yougoslave a été fondé par le sang. C’est le sang d’une jeune femme, belle et innocente – d’une véritable ‘fille du peuple’ qui choisit de tout sacrifier, y compris sa propre vie »¹⁸.

Les significations symboliques de la scène finale mais aussi du film tout entier ont fait également l’objet de quelques autres interprétations qui ont examiné les rapports entre le destin collectif, personnifié par le bateau « Slavica », et le destin individuel incarné par la partisane Slavica. Étant donné que le titre du film peut se rapporter aussi bien au bateau qu’à la partisane, Natascha Vittoirelli s’est interrogée sans toutefois donner une réponse définitive à la question suivante : qui est le véritable protagoniste de ce film, le bateau ou la femme ?¹⁹ C’est probablement pour cette même raison que l’historien du cinéma yougoslave, Žika Bogdanović, a souligné que le « personnage extraordinaire » de Slavica représente, en réalité, plus qu’un personnage – un symbole de la révolution elle-même²⁰.

¹⁷ Voir : Nebojša Jovanović, *Op. cit.*, p.94.

¹⁸ [It’s literally with their blood that the new Yugoslav state was founded. That is the blood of a young, lovely, and innocent woman – a true ‘daughter of the people’ who chooses to give up everything, including her own life], Jelena Batinić, *Op. cit.*, p. 234. Traduction de l’auteure.

¹⁹ Natascha Vittoirelli, *Op. cit.*, p. 126.

²⁰ Žika Bogdanović, « Žika Bogdanović o manama jugoslavenskog ratnog filma » [Žika Bogdanović sur les défauts des films de partisans], [s.d.], URL : <http://www.yugopapir.com/2016/01/zika-bogdanovic-o-manama-jugoslavenskog.html>.

3. DEUX TYPES OPPOSÉS DU FÉMININ

Si cet « extraordinaire » personnage féminin domine largement dans le film de Vjekoslav Afrić aussi bien sur le plan thématique que symbolique, Slavica n'est naturellement pas la seule femme présente dans ce film. Nous avons déjà évoqué le personnage de sa mère qui est dépeint au départ comme une sorte de portrait-inversée de sa fille, mais ce contraste entre la fille et la mère va progressivement s'atténuer et même effacer à la fin. En revanche, les véritables antagonistes de Slavica la partisane – on pourrait même dire ses *antithèses* – sont représentées par des femmes issues de milieux considérés comme collaborationnistes et bourgeois. Pour pointer du doigt leur différence idéologique, le réalisateur a également accentué leurs particularités physiques et vestimentaires. Ainsi, contrairement à Slavica et aux autres partisans, elles sont maquillées, coiffées et bien habillées. Elles sont aussi, évidemment, plus libertines : elles sortent, s'amuse, dansent..., dans la plupart des cas avec des « ennemies ».

Ces deux « types » de femmes que tout oppose – et, avant tout, évidemment l'appartenance idéologique – se retrouvent également dans le film de Gustav Gavrin au titre tout aussi symbolique : *J'étais plus forte* (1953). Cette opposition est perceptible en particulier dans le contraste qui s'établit à travers les portraits de Zora, épouse d'un collaborationniste, et de Marija, médecin et membre de la Résistance. L'aspect visuel, stéréotypé, des deux femmes frappe le spectateur dès le premier abord : la première est maquillée, bien coiffée, porte une robe élégante, tandis que la seconde est habillée en paysanne. Leurs comportements sont également différents. Zora est impulsive alors que Marija garde toujours son calme et fait preuve de maîtrise de soi face aux défis et au danger, bref elle est « plus forte » que l'autre, comme le suggère l'intitulé du film et comme l'exige « l'éthique » des partisans. [Figures 8 et 9, p. 178.]

Deux exemples démontrent bien cette force de caractère de la partisane Marija, force qu'elle puise dans la conviction qu'elle se bat pour une *juste* cause. *Primo* : même si elle a une formation de médecin, elle n'hésite pas à s'engager comme simple femme de ménage dans la famille de Zora afin de pouvoir se procurer des informations sur les plans et les intentions des collaborationnistes. *Secundo* : au lieu de fuir le danger et de s'échapper quand l'occasion se présente, elle confirme ses grandes valeurs morales – celles qui découlent de l'éthique propre, d'une part, à son métier et à son serment d'Hippocrate et, d'autre part, à l'idéologie de partisans – en acceptant de soigner l'enfant malade de ses ennemis collaborationnistes.

À propos de ce dernier exemple, un détail encore mérite une attention toute particulière lors de l'analyse de ce film, détail qui apporte somme toute un éclairage très différent sur ce couple contradictoire et antinomique que forment Zora la collaborationniste et Marija la partisane : les deux femmes, Marija aussi bien que Zora, sont prêtes à se sacrifier sans conditions pour le garçon malade, et à mettre de côté tout le reste. Ce point commun entre deux personnages que tout sépare à première vue relativise quelque peu la rigidité de l'opposition entre les deux types de femmes. Certes, on pourrait dire que tout en acceptant de soigner l'enfant de Zora, Marija accomplit tout simplement son devoir de médecin conformément à l'éthique de la profession, mais ce qui est mis en avant dans son geste de sacrifice est une autre chose : la solidarité féminine, ou plutôt – la solidarité entre mères. Cela démontre que l'image idéale de la femme-mère et du sacrifice maternel reste dans ce film au-dessus de toutes les différences, y compris idéologiques.

Une des conclusions que nous pouvons tirer de l'analyse de ce film de Gustav Gavrin, tourné au début des années cinquante, est qu'il est également intéressant de l'examiner à la lumière des théories sur la représentation des femmes dans les films consacrés à la Guerre de libération yougoslave. En effet, sans nier le fait que dans *J'étais plus forte* les rapports entre les deux femmes sont souvent traités d'une façon simpliste, nous pensons que ce film relativise, du moins en partie, une opinion formulée par Petar Volk : selon ce dernier, les films de partisans, notamment ceux réalisés dans la période de l'immédiat après-guerre, représentent toujours la femme de manière manichéenne²¹. D'ailleurs, tous les auteurs ne partagent pas forcément l'opinion de ce critique de cinéma. Nebojša Jovanović estime, par exemple, qu'il ne faut pas appliquer a priori « un raisonnement binaire » dans l'interprétation des films de partisans, raisonnement qui consisterait à tenir uniquement compte du contraste prononcé entre les deux types antagonistes de personnages féminins évoqués plus haut. Car, selon lui, ces films contiennent toute une panoplie de personnages féminins, complexes et variés, qui remettent en question non seulement les concepts traditionnels du genre, mais aussi les idées reçues sur ce courant cinématographique²².

4. LES PROTOTYPES DE LA NOUVELLE FEMME ET DE LA « FEMME ORDINAIRE » YOUGOSLAVES

Une riche galerie de portraits – parmi lesquels une place importante est réservée aux femmes – se trouve justement dans le *Kozara*²³ (*Les Diables rouges face aux S.S.*²⁴) de Veljko

²¹ Petar Volk, « Neki drugi film. Erotika ... », *Op. cit.*, p. 29.

²² Nebojša Jovanović, *Op. cit.*, p. 78.

²³ La bataille de Kozara est considérée comme l'une des plus importantes batailles de la Seconde Guerre

Bulajić. En effet, dans ce film, considéré par ailleurs comme premier *blockbuster* dans l’histoire du cinéma yougoslave, le réalisateur suit plusieurs destins féminins dans la guerre : ceux des paysannes ordinaires – mères, épouses et filles, ainsi que ceux des partisans. Bien que l’intrigue du film soit construite autour des plusieurs personnages – les participants de la bataille de Kozara et les victimes des crimes nazis – l’accent est mis sur la destinée collective des peuples yougoslaves dans le but d’adresser au public un fort message idéologique, celui de fraternité et d’unité. En recourant aux stéréotypes culturels, à des personnages typés et aux thèmes universels qui évoquent pourtant les aspects d’une identité culturelle commune, le réalisateur s’est donné un double objectif : montrer l’ampleur et la profondeur de la souffrance engendrée par la guerre, et mettre en lumière les valeurs de la révolution.

Tourné dix-huit ans après la fin de la Guerre, et quinze ans après la sortie du premier long-métrage yougoslave, *Kozara* nous renvoie une image de la partisane quelque peu différente de celle qu’on a pu voir dans *Slavica* et *J’étais plus forte*. Ce changement est bien perceptible déjà sur le plan visuel : la partisane Zlata qui assure la liaison entre les différentes unités de combattants, ainsi que sa camarade qui la remplace après sa mort²⁵, portent toutes les deux, comme le remarque Miranda Jakiša, « des vêtements des années 1960 dans un décor des années 1940 »²⁶. Et ce n’est pas un hasard car les personnages de ces partisans sont construits selon le modèle de la femme active et indépendante de l’époque. C’est d’ailleurs la raison pour laquelle leur apparence physique et leur comportement se distinguent ostensiblement de ceux des autres femmes dans le film – qui sont de simples paysannes.

La représentation des relations amoureuses évolue, elle aussi, par rapport aux films précédents. Une scène particulière nous en apporte la preuve : celle où les deux jeunes combattants doivent se séparer à jamais, mais sans qu’ils le sachent. Cette scène de séparation entre Zlata, qui doit assurer une mission à Prijedor, et Ahmet, son compagnon, qui reste à Kozara avec ses camarades partisans pour protéger des civils, rappelle à vrai dire certaines scènes des classiques hollywoodiens : avant de se dire adieu, ils échangent un baiser

mondiale menées par les partisans yougoslaves. Elle a eu lieu au mois de juillet 1942 après un grand massacre perpétré par les forces armées allemandes et oustachies sur la montagne de la Kozara, au nord-ouest de la Bosnie. Lors de cette opération nazie, « plusieurs dizaines de milliers de Serbes furent tués, parmi lesquels un grand nombre d’enfants. », in Dušan T. Bataković (éd.), *Histoire du peuple serbe*, Lausanne, L’Âge d’Homme, 2005, p. 315-316. En termes de production, *Kozara* représente un film yougoslave, mais le sujet traité – et surtout son importance pour l’histoire et la mémoire collective serbes – le place aussi dans la catégorie du cinéma serbe.

²⁴ Sous ce titre le film *Kozara* figure dans le catalogue de la Bibliothèque nationale de France. Voir : https://data.bnf.fr/fr/16472879/kozara___film/

²⁵ Elle est capturée et assassinée.

²⁶ Miranda Jakiša, « On Partisans and Partisanship in Yugoslavia’s Arts », in Miranda Jakiša, Nikica Gilić (éd.), *Partisans in Yugoslavia : literature, film and visual culture*, Bielefeld : Transcript, 2015, p. 24.

passionné. Un détail, important pour comprendre la pleine signification de cette scène, mérite d’être souligné ici : ces échanges romantiques entre Ahmet, un jeune homme musulman, et une jeune femme (Zlata²⁷) – échanges faits en public – apparaissent comme l’annonce explicite d’une rupture avec les mœurs traditionnelles et patriarcales. Et ceci d’autant plus que dans la société traditionnelle, musulmane notamment, ce genre de comportement était absolument inapproprié. [Figure 10, p.179.]

On ne peut pas affirmer avec certitude si le réalisateur a voulu ou non faire de cette relation entre les deux jeunes combattants un nouveau modèle de couple, mais aujourd’hui il nous apparaît clairement que ce couple de partisans personnifie véritablement les relations modernes entre les hommes et les femmes. Cela est particulièrement visible au travers de deux constats suivants : d’une part, elles sont basées sur l’égalité des sexes et, d’autre part, elles ne sont plus influencées par des facteurs traditionnellement perçus comme identitaires, tels que la religion ou l’appartenance ethnique. Vue dans cette optique, Zlata incarne donc une figure de la *nouvelle femme*, courageuse et moderne, qui possède une allure purement féminine et reste fidèle aux « qualités féminines », ce que confirment d’ailleurs ces gestes de tendresse envers Ahmet, son amoureux et son camarade partisan. Grâce à ce personnage de Zlata, à ses traits nouveaux qui la distinguent des autres femmes, il est également possible de constater que l’image de la partisane dans *Kozara* est assez éloignée du modèle que nous avons pu rencontrer dans les films de partisans précédents, notamment du modèle soviétique qui était dominant dans l’imaginaire artistique et populaire de la période de l’immédiat après-guerre.

Le profil d’un autre personnage féminin de ce film mérite aussi d’être analysé car il est très représentatif de la condition et du destin des femmes dans la guerre. Il s’agit d’une jeune paysanne nommée Milja qui n’est pas engagée dans le combat en tant que partisane mais qui adhère à l’idéologie de ce mouvement de résistance, approuve ses principes et le soutient. La raison principale de sa sympathie à l’égard de ce mouvement tient tout d’abord à sa relation amoureuse avec le jeune partisan Mitar avec qui elle s’est fiancée au moment de son départ pour le front²⁸. La suite de l’histoire de cette jeune femme est bouleversante et tragique. Les deux moments les plus dramatiques de sa courte vie, à savoir le viol qu’elle subit et sa mort

²⁷ Sa nationalité n’est pas explicitement définie.

²⁸ Comme signe de fiançailles, elle lui a donné son foulard, certes à la demande de Mitar, ce qu’on peut voir dans cette citation : « J’ai le fusil, je t’ai toi. Donne-moi ton foulard pour que tout le monde sache que tu es la mienne ! » [Pušku imam, tebe imam. Daj maramu pa nek se zna da si moja !]

violente, frappent le spectateur en particulier. Il nous semble important de détailler ces deux événements majeurs.

Après une bataille, Milja essaie de retrouver Mitar, mais elle est capturée et violée par un soldat nazi dans un champ de blé. La scène de viol n’est pas montrée en gros plan, mais elle est poignante, car elle s’appuie sur un élément qui accentue davantage l’humiliation de la jeune fille lors de cet acte sexuel sordide et dégradant : lorsqu’un soldat la viole, un autre les observe de loin en riant. Ensuite, ils s’en vont tandis que la jeune femme reste au milieu des blés, désespérée, puis se lève et part vers un étang qui se trouve à la proximité. La scène qui suit est hautement symbolique et reflète la volonté du réalisateur d’exprimer, à travers le symbolisme de l’eau associé à la féminité, la complexité des sentiments qu’éprouve une femme violée. Dans cette scène émouvante, tout en pleurant, Milja se mire dans l’eau, geste qui peut être interprété de différentes manières : il peut signifier son désir de se purifier mais aussi de se noyer²⁹.

Le deuxième moment crucial de l’histoire de Milja est sa mort qui est indissociable à la fois de celle de son fiancé, du destin collectif de la communauté et du genre auquel elle appartient. C’est la raison pour laquelle d’ailleurs le spectateur est submergé par un enchaînement et une accélération des scènes poignantes dont voici un bref aperçu. Le dénouement de cette histoire tragique commence à l’instant où Mitar perd la vie dans une bataille, au moment même où Milja le retrouve et l’embrasse avant de s’effondrer sur son corps mourant. Le témoin de la scène, le grand-père de Mitar, commence alors à réciter un chant funèbre traditionnel, suivi par d’autres paysans. Ce chant se transforme progressivement en un chant liturgique – *Mémoire éternelle* [Vechnaya Pamyat] – entonné par tous les présents, jusqu’à l’arrivée des nazis qui les encerclent. Un soldat, surpris par ce qu’il voit, demande alors s’il y a des communistes dans la foule, ce à quoi Milja se lève et répond : « Oui, il y en a ! ». Le soldat tire plusieurs coups de feu sur elle...

Cette dernière scène où la jeune paysanne se déclare communiste-partisane au prix de sa vie est évidemment l’expression d’une volonté manifeste du réalisateur Veljko Bulajić d’envoyer aux spectateurs un message idéologique fort. Pourtant, cette scène reste

²⁹ Si l’ambiguïté de la situation reste non résolue, le réalisateur trouve un moyen pour « sauver » la jeune femme : en fait, à ce moment précis, comme par hasard, Mitar passe par là sans apercevoir Milja. Celle-ci essaie de l’appeler mais, encore sous le choc, elle n’arrive pas à prononcer son prénom. Toutefois, elle est manifestement soulagée de l’avoir vu en vie, ce qui la pousse à surmonter sa détresse et à éviter le danger en restant cachée dans les feuillages. Par ailleurs, la symbolique de l’eau mortifère est évoquée par Gaston Bachelard dans son ouvrage *L’eau et les rêves* : l’auteur y exprime l’idée selon laquelle l’eau « est la vraie matière de la mort bien féminine » et que le suicide par l’eau est « typiquement féminin ». Voir : Gaston Bachelard, *L’eau et les rêves. Essai sur l’imagination de la matière*, Paris : Librairie José Corti, 1942, p. 109-113.

relativement convaincante car le sacrifice de la jeune femme paraît comme une suite logique et motivée de plusieurs événements enchaînés qui se réfèrent à un héritage culturel multiple. Ainsi, les morts de deux jeunes fiancés, sortes de Roméo et Juliette communistes, font appel à la fois aux images des martyres chrétiens et aux images universelles des martyres de la liberté. En outre, il est clair que le personnage de Milja est construit avec l'idée d'en faire, sur le plan symbolique, un prototype de la femme ordinaire yougoslave qui se présente comme une double victime : d'abord, celle qui endure des événements historiques tragiques provoqués souvent par les hommes, et, ensuite, celle qui souffre davantage à cause de son genre féminin. Mais si le réalisateur du *Kozara* a réussi à exprimer dans le personnage de la jeune paysanne un prototype collectif vivant, c'est parce que ce prototype existait déjà dans la société de cette époque, et qu'il y était largement répandu. En ce sens, nous pouvons légitimement en conclure que son regard sur ce type de femme incarné par le Milja est le reflet du regard collectif³⁰.

5. « LA FILLE INCONNUE », UNE EXPÉRIENCE FÉMININE DE LA GUERRE

Il est évident que la représentation cinématographique de la femme que l'on retrouve dans le *Kozara* – représentation bien plus complexe et plus travaillée que celles des films précédents – a été conditionnée avant tout par un changement dans le contexte socioculturel du pays. Son évolution, ou plus exactement sa modernisation, s'accéléra naturellement davantage dans les années à venir, ce qui est déjà visible dans l'image de la partisane représentée dans *La Jeune fille* [Devojka] de Mladomir Puriša Djordjević sorti deux décennies après la fin de la Guerre, en 1965. L'intention du réalisateur de ce film de jeter un regard nouveau et différent sur la femme engagée dans la guerre l'a également conduit à introduire certaines innovations dans la structure de son film qui devait paraître, aux spectateurs de l'époque, très moderne et originale. Précisément, *La Jeune fille* se présente comme une mosaïque de scènes et d'images liées entre elles très librement, sans que le principe chronologique dans la présentation des événements exposés ne soit pris en compte. Cette structure souple, fragmentaire, accentue davantage la dimension poétique du film – dimension déjà bien perceptible dans la représentation de la relation amoureuse que *Devojka* entretient avec son partenaire – mais en complique aussi parfois la compréhension.

³⁰ Voir : Maja Bogojević, *Op. cit.*, p. 230.

Il semble pourtant clair que Mladimir Puriša Djordjević s'est donné un objectif précis : brosser le portrait d'une jeune femme qui se retrouve engagée dans la guerre avec l'idée de montrer, à travers son histoire, un destin plus universel qui pourrait être perçu comme le destin de n'importe quelle femme laissée à la merci d'une Histoire cruelle. Cette idée est surtout suggérée par l'intermédiaire du procédé de la dépersonnalisation de la protagoniste qui est montrée, au début du film, sous les traits d'une jeune femme anonyme : elle est désignée par le numéro 26. Plus précisément, c'est sa photographie, retrouvée parmi les objets conservés dans le Musée de la révolution, qui porte ce numéro accompagné de la note suivante : « une fille inconnue ». C'est donc en se servant de ce procédé de la dépersonnalisation – et en partant d'une simple photographie qui a pour fonction de renforcer la véracité de l'histoire narrée – que le réalisateur est progressivement parvenu à « reconstruire » le portrait de son héroïne, à la fois vivant et bouleversant, même s'il n'a pas, lui non plus, échappé entièrement à tous les stéréotypes idéologiques.

Ce portrait est par ailleurs construit à travers les voix de plusieurs narrateurs – les autres protagonistes du film – qui racontent chacun leur version des événements, ce qui permet au spectateur de découvrir au fur et à mesure les différents éléments de la vie de la jeune femme. Cette stratégie narrative, utilisée plus souvent dans des films documentaires, qui s'appuie sur une sorte de *narrateur collectif* et omniscient, fonctionne d'autant mieux qu'elle permet au réalisateur d'assurer une certaine *objectivité*, tout en évitant une focalisation uniforme fondée uniquement sur son regard d'auteur, c'est-à-dire sur le regard masculin³¹. La voix la plus importante pour notre analyse est naturellement celle de la jeune femme, car c'est à travers elle, la *voix off* de Devojka, que le réalisateur met en valeur ce que l'on peut appeler *l'expérience féminine* de la guerre.

Dès le début du film le spectateur découvre les informations qui expliquent, implicitement certes, les motifs qui ont poussé la jeune femme à rejoindre le mouvement de résistance partisane. Devojka commence son histoire de manière inattendue, ce qui démontre sa détermination à sortir de l'anonymat : « Je ne veux pas être le n°26. Pas 'la fille inconnue' »³². On apprendra ensuite qu'elle a perdu ses parents et son frère, que tous autour d'elle ont été tués, que sa maison est détruite et qu'elle est restée toute seule. Son expérience de la guerre et la manière dont elle l'a vécue sont résumées dans ce constat poignant : « Il y a

³¹ Comme c'est d'ailleurs le cas des autres films de Puriša Djordjević, notamment dans le *Matin* [Jutro] (1967) qui fait partie de sa « tétralogie de guerre ».

³² [Neću da budem broj 26. Neću nepoznata devojka.]

eu trop de morts pour pleurer »³³. Puis, on la voit en tant que partisane sur le champ de bataille où elle fait connaissance d’un homme partisan qui lui demande, entre autres choses, à quel moment elle a rejoint la guerre, ce à quoi elle donne une réponse soulignant la difficulté de la situation dans laquelle elle s’est retrouvée sans pouvoir faire de choix, c’est bien la guerre qui est venue la chercher [rat je došao po mene]³⁴. [Figure 11, p. 179.]

L’apparence physique de la jeune fille ainsi que son comportement en général et son attitude à l’égard de son partenaire nous paraissent tout aussi intéressants à analyser. Devojka a les cheveux blonds, courts, et porte une jupe et un manteau de soldat. Son allure est dans une certaine mesure androgyne, mais pas entièrement, ce qui relativise l’importance du genre. Ce fait est souligné dans le dialogue entre la fille et le partisan qui deviendra ensuite son amoureux, dialogue qui se déroule au moment de leur première rencontre : « – Eh, le garçon ! – Je ne suis pas un garçon. – Pardon, jeune fille ! – Je suis un soldat ! »³⁵, répond-elle, avant d’aller se laver les cheveux. Le partisan lui propose alors de l’aider, mais elle refuse en arguant qu’elle est habituée à faire les choses toute seule « en situation de guerre ». Ce refus n’est certainement pas l’expression d’une quelconque politesse et encore moins d’une timidité qui caractérisait la femme traditionnelle. Au contraire, c’est la preuve affichée de l’indépendance et de la modernité de la jeune partisane. Évoquons encore un détail qui se rapporte à l’âge de la jeune femme. Lors d’un échange avec le photographe qui a pris la photo conservée dans le Musée, elle dit qu’elle a dix-huit ans, ce à quoi ce dernier fait remarquer qu’elle paraît plus âgée. Elle lui donne alors une réponse qui reflète l’extrême dureté de l’expérience qu’elle a vécue : « Si je n’avais pas vu tout ce que la guerre a apporté, j’aurais encore dix-huit ans »³⁶.

La particularité de ce film de partisans réside aussi dans le fait que le thème de la guerre cède la place au fur et à mesure au thème de l’amour qui devient prédominant. C’est d’ailleurs par l’intermédiaire de ce dernier thème que le réalisateur cherche à profiler ses personnages principaux, à les rendre convaincants. En effet, c’est grâce à la relation amoureuse qui se développe entre la jeune fille et le soldat que ces deux protagonistes (re)trouvent leurs identités, au moins symboliquement, dans leur univers intime. À un moment

³³ [Bilo je isuviše mrtvih da bi se plakalo.]

³⁴ Le profil de cet homme partisan est également intéressant à observer, et non seulement parce qu’il est lui aussi sans le nom, ce qui constitue un signe supplémentaire de dépersonnalisation des personnages principaux. Par le jeu de circonstances, ce partisan devient le déserteur avant d’être pardonné et à nouveau accepté par les siens. Ce geste de pardon a en réalité une double signification : d’une part, il se présente comme preuve de l’humanisme des partisans et, d’autre part, il confirme que le réalisateur adhère à l’idéologie officielle.

³⁵ [– Hej, momče ! – Ja nisam momak. – Izvini, devojko ! – Ja sam vojnik !]

³⁶ [Da nisam videla ono šta je doneo rat, možda bih opet imala osamnaest.]

ils se donnent même mutuellement des noms : elle le nomme Petar, et lui, il l’appelle Kiša [la pluie]. Ensuite ils décident, par un geste symbolique, de se marier : plus précisément, ils se proclament mariés, car elle ne veut pas rester juste fiancée, malgré le fait – pour paraphraser ses propos – que les hommes ont plus peur du mariage que de la guerre. Ce choix de se marier, qui réaffirme leurs identités retrouvées, pourrait apparaître comme une adhésion aux rôles et relations traditionnels du genre. Or, certains détails dans le comportement de Devojka ainsi que divers éléments visuels du film démontrent le contraire – un bouleversement prononcé du concept traditionnel de genre, provoqué par la guerre³⁷.

Ce bouleversement est surtout perceptible dans la représentation de la relation amoureuse des deux jeunes combattants. Même si cette représentation rappelle la vision idéalisée de l’amour que l’on retrouve également dans les films précédents, dans *La Jeune fille*, elle ne sonne pas comme un stéréotype vide de sens puisque ce type d’amour est explicitement revendiqué, choisi et assumé par la jeune femme. Concrètement, l’amour est vu par Kiša comme une valeur suprême, absolue – la raison d’être qui donne son sens à la vie même au moment de l’arrivée de la mort. Cette vision de l’amour ressort clairement des réflexions troublantes de la jeune résistante qui, tout en sachant que la fin est imminente, fait une sorte de bilan ultime de sa courte vie : « J’ai vécu tout ce dont les jeunes filles rêvent – mon premier amour, mon premier rendez-vous, je me suis mariée hier. Quand quelqu’un est si heureux, il ne doit rien regretter »³⁸. Cette même vision de l’amour est réitérée dans la scène de la mort de l’héroïne qui frise le pathétique sans toutefois tomber dans le mélodrame. Dans cette scène, Kiša se trouve au milieu d’un champ où elle regarde la maison, désormais détruite, dans laquelle elle a laissé Petar ; atteinte par une balle, en transe et juste avant de mourir, elle fait son ultime déclaration d’amour en répétant comme un mantra : « je t’aime » [volim te].

Ces derniers exemples témoignent que ce film de Puriša Djordjević représente d’abord, métaphoriquement parlant, un hymne à l’amour qui triomphe malgré tout – malgré la

³⁷ Ainsi, par exemple, on peut voir une scène où la jeune fille est armée d’une mitrailleuse puis, dans une autre scène présentant le champ de bataille, elle tire sur les ennemis. Mais si elle est capable d’accomplir les tâches militaires traditionnellement dédiées à l’homme, elle est tout aussi capable de se comporter comme une femme mais... une femme émancipée, ce qui est montré dans la scène suivante. Après le combat, on la voit entrer dans une maison désertée où elle retrouve, entre autres, une armoire remplie de vêtements. Elle enlève la ceinture militaire et s’habille d’une tenue élégante qu’elle y a trouvée, puis met des talons, essaye plusieurs chapeaux (pendant ce temps, on entend les détonations des bombes), et se dirige vers la maison où se trouve Petar, blessé. À sa remarque qu’elle est belle, la jeune femme répond : « Je ne suis pas belle, je suis heureuse. » [Nisam lepa, srećna sam.] Ensuite, elle part et laisse Petar dans la maison, « leur maison à eux », tout en priant pour que les obus ne le touchent pas.

³⁸ [Doživela sam sve o čemu mlade devojke sanjaju – prvu ljubav, prve sastanke, juče sam se venčala. Kad je neko tako srećan kao ja, ne sme nista žaliti.]

guerre et même la mort. Mais ils attestent également qu’avec ce film le réalisateur a aussi répondu aux exigences idéologiques du *film de partisans* en mettant l’accent sur le courage inouï des partisans et, surtout, des partisanes, ce qui est explicitement souligné sans ambiguïté à la fin de *La Jeune fille*. Ainsi, pour renforcer l’effet, le réalisateur a choisi de citer « le témoignage » prétendument le plus objectif possible, puisqu’il vient du côté ennemi, « le témoignage » d’un officier allemand, qui raconte sa version des événements et qui constate étonné : « aucun des fusillés n’a laissé couler une seule larme, surtout les filles ! »³⁹

6. UNE IMAGE IDÉOLOGISÉE DE LA FEMME

Notre analyse détaillée des quatre œuvres représentatives du film de partisans – sorties, rappelons-le, entre 1947 et 1965 – nous permet à la fin de ce chapitre de percevoir à la fois leurs points communs et leurs différences. Regardons d’abord les points qui les rapprochent, surtout ceux qui se rapportent à la représentation du type féminin qui nous intéresse ici. Ce qui saute aux yeux de prime abord, c’est l’image quelque peu schématique des héroïnes de ces films. Pour parler plus précisément, les partisanes y sont principalement représentées en tant que femmes courageuses qui, de surcroît, incarnent de hautes valeurs morales : elles sont raisonnables, fermes, déterminées à accomplir leurs tâches et prêtes à se sacrifier pour autrui et la *cause juste* au nom de laquelle se battent les partisans.

Dans cette image de la partisane – dont les traits principaux sont présents d’une manière ou d’une autre dans tous les films examinés – se reflète, comme le démontre notre analyse, une vision idéologisée de la femme conforme aux principes idéologiques prônés par les théoriciens du système communiste yougoslave et les idéologues du régime titiste. Cela dit, force est de constater que cette image n’est pas restée figée dans le temps, et qu’elle a progressivement évolué d’un film à l’autre. La raison en est simple : les processus d’émancipation culturelle et socioéconomique de la population yougoslave, amorcés dès les années 1950 déjà, a influé aussi sur la représentation des femmes dans l’art cinématographique. Pour cette même raison, le regard sur un type particulier de femme, celui de la partisane, s’est également modifié au cours des années, parallèlement aux changements des mœurs sociales et de la vision des événements liés à la guerre.

L’évolution dans la représentation de la femme partisane est perceptible à plusieurs niveaux. Si l’on observe leur apparence physique, dans les premiers films de guerre, les

³⁹ [Streljani a naročito devojke nisu pustili ni suzu.]

partisanes sont vêtues simplement, ou en tenues militaires, sobres, sans bijoux ou accessoires de mode, comme c'est le cas de Slavica dans le film éponyme et Marija dans *J'étais plus forte*. Elles portent éventuellement des foulards, comme la jeune paysanne Milja du *Kozara*, qui d'ailleurs faisaient partie intégrante du costume traditionnel féminin de différentes ethnies et confessions, et qui était plutôt typique des milieux ruraux. Dans les films réalisés plus tard, dans les années soixante, les représentations de leur apparence physique se construisent sous l'influence des modèles contemporains, plutôt occidentaux, façonnés par la culture de masse de l'époque.

Il en va de même pour les représentations du comportement féminin, y compris dans les domaines de la vie intime et amoureuse. Alors que les premiers films restent très timides et traitent de la vie intime de leurs héroïnes de manière simplificatrice et manichéenne, les films tournés postérieurement – comme le *Kozara* et *La Jeune fille* – expriment une vision du monde et, par conséquent, de la femme, plus complexe même s'ils gardent eux aussi les traces des contraintes idéologiques qu'ils ne pouvaient pas éviter. Dans ces films, l'influence du climat social dans lequel s'est trouvée la Yougoslavie dans les années 1960 est évidente, climat marqué par l'esprit de la modernisation du pays qui a eu un impact considérable sur la libéralisation des mœurs. Enfin, il n'est pas sans importance de rappeler qu'à cette époque-là Hollywood a également commencé à jouer un rôle prépondérant dans l'orientation artistique des réalisateurs yougoslaves, parmi lesquels une place importante a été réservée à Veljko Bulajić et Mladomir Puriša Djordjević, auteurs de *Kozara* et de *La jeune fille*.

* * *

Pour terminer, évoquons un dernier point qui projette une lumière particulière sur les films examinés : que cela soit un hasard ou non, toujours est-il que les destins de leurs protagonistes sont assez cruels. Ce constat découle du fait que toutes les héroïnes ici analysées perdent la vie. Ce fait suscite naturellement l'interrogation sur le sens de l'engagement de ces femmes partisanes. Car si elles ont réussi, par l'intermédiaire de leur combat, à bouleverser l'ordre du genre, elles ne l'ont pas renversé. D'ailleurs, elles ne sont pas parvenues non plus à instaurer « l'ordre révolutionnaire » du genre⁴⁰, car elles sont toutes mortes. Pourquoi alors se sont-elles sacrifiées ? Ou, peut-être, la question devrait-elle être formulée différemment : pourquoi ont-elles été sacrifiées ? Les films analysés n'apportent pas de réponse claire à ces interrogations ; en effet, par leur mort, leurs héroïnes semblent incarner un double sacrifice :

⁴⁰ Natascha Vittoirelli, *Op. cit.*, p. 117-135.

celui exigé par la révolution et celui perçu communément comme un *sacrifice féminin*. Le premier est bien sûr de l'ordre idéologique alors que le second prend sa source dans les modèles culturels des sociétés traditionnelles. En effet, le phénomène de sacrifice des femmes pour la société représente une pratique profondément ancrée dans la culture patriarcale, et il est très présent dans l'imaginaire populaire ainsi que dans les arts yougoslaves en général. Tout en s'inspirant donc de ces modèles traditionnels, les œuvres cinématographiques consacrées aux partisanes tentent en réalité de faire passer leurs messages idéologiques à travers la glorification des rôles des mères, nourrices et soignantes, c'est-à-dire à travers des aspects fortement *genrés* de la position féminine : selon cette vision du phénomène féminin, materner les enfants, ou soigner les soldats blessés – c'est quasiment la même chose, tandis que la maternité et l'amour maternel sont mise au même niveau que l'amour patriotique qui, par ailleurs, ne peut pas être remis en question.



Fig. 6 : Slavica et sa mère, *Slavica*, 1947.



Fig. 7 : Slavica auprès de Marin blessé, *Slavica*, 1947.



Fig. 8 : Marija (à droite) et Zora,
J'étais plus forte, 1953.



Fig. 9 : Marija, *J'étais plus forte*, 1953.



Fig. 10 : Ahmet et Zlata, *Kozara*, 1962.



Fig. 11 : Devojka, *La jeune fille*, 1965.

II

MÈRE – « LA MATRICE DU CORPS SOCIAL »

« Le corps de la femme est la matrice du corps social.¹»

1. LA MATERNITÉ : DU « FAIT DE NATURE » À LA « FONCTION SOCIALE »

La figure de la mère est omniprésente dans la culture générale : on la trouve dans les mythes populaires (traditionnels aussi bien que contemporains), dans la littérature et les arts, elle fait aussi l'objet de considération en sciences humaines, philosophie et médecine. Avant d'entreprendre une analyse plus approfondie de la représentation dans le cinéma serbe de cette figure intrinsèquement féminine liée inséparablement à la notion de *maternité*, nous allons présenter au préalable un rapide aperçu historique de l'évolution du concept de maternité en nous référant à une histoire des mères et de la maternité rédigée par une spécialiste en la matière, Yvonne Knibiehler, universitaire et féministe française.

Il est à rappeler en premier lieu que la maternité, « fait de nature », est généralement considérée comme un des fondements mêmes de la société, faisant partie intégrante de la culture humaine². Longtemps, durant des siècles, sous l'influence de l'héritage judéo-chrétien, a perduré le dogme de l'infériorité de la femme qui s'entremêlait avec les représentations de la maternité structurées autour des personnages bibliques d'Ève et de Marie : « À l'exception de la mère de Dieu, la maternité ne fait l'objet d'aucune valorisation. Elle est 'affaire de

¹ Yvonne Knibiehler, *Histoire des mères et de la maternité en Occident*, 2^e éd., coll. « Que sais-je ? », n° 3539, Paris : PUF, 2002, p. 65.

² Pourtant, cette notion n'est apparue qu'au Moyen Âge. Yvonne Knibiehler rappelle à ce titre que dans l'Antiquité, le terme « maternité » n'existait pas et précise que c'est justement l'héritage culturel gréco-latin, notamment philosophique et médical, qui a fortement influencé la conceptualisation du genre féminin en mettant l'accent sur son rôle maternel. C'est précisément par l'intermédiaire de Thomas d'Aquin que les idées d'Aristote exprimées sur ce sujet ont inspiré la science de l'Occident dès le XIII^e siècle de notre ère. Selon cette vision du monde, apparue donc au Moyen Âge, le corps humain est perçu comme un système dans lequel est inscrite une intention divine. De la même manière, l'anatomie du corps féminin « montre » que celui-ci est principalement destiné à accomplir le rôle maternel – ce qui se manifeste notamment par ses capacités à protéger le fœtus ou à assurer le bien-être du nourrisson. Yvonne Knibiehler, *Op. cit.*, voir en particulier les pages 5-6, 16-17.

femmes' qui gèrent à leur manière l'enfantement et la première éducation.³». La maternité est ainsi restée un domaine privé, propre aux femmes, dans lequel elles détenaient une autonomie assez large. Parallèlement, les croyances et les mœurs populaires ont continué de façonner les représentations du *féminin*, en valorisant principalement le rôle maternel et la fécondité : la femme était essentiellement perçue comme reproductrice et nourricière, ensuite comme premier « médecin » de la famille, etc⁴.

Visant à créer une société nouvelle et meilleure, la philosophie des Lumières a cherché, à partir du XVIII^e siècle, à remettre en question toutes les traditions⁵. L'idéalisation de l'amour maternel, propagée notamment par Jean-Jacques Rousseau dans son œuvre célèbre *Émile ou De l'éducation*⁶, sera ensuite largement acceptée par les disciples des idées des Lumières à travers toute l'Europe. Parmi eux se trouvaient également des intellectuels serbes de l'époque qui entretenaient des contacts avec l'Occident – Jovan Muškatirović, Zaharije Orfelin et, surtout, Dositej Obradović⁷ – et qui ont, dans leurs travaux respectifs, propagé et défendu ces idées⁸. Toutefois, jusqu'à la fin de la première moitié du vingtième siècle, le modèle de la mère idéale a varié en fonction du contexte socioculturel, mais la glorification de l'« instinct maternel » et de l'enfant est restée dominante tout en déterminant le statut de la femme. D'ailleurs, la politique nataliste mise en place dans la plupart des pays durant l'entre-deux-guerres – y compris dans le Royaume de Yougoslavie – ne pouvait qu'accentuer davantage ce penchant. Dans ce contexte, en Europe s'épanouit un féminisme dit « maternaliste » qui accorde à la maternité le statut de « fonction sociale »⁹. La revendication de ce nouveau statut a été liée à l'évidence au fait qu'un nombre important de « métiers

³ *Ibid.*, p. 37.

⁴ Les sources ethnographiques révèlent que la maternité, perçue dans cette optique, a pris la forme d'un parcours initiatique, à la fois social et culturel, qui construisait fortement l'identité individuelle et collective féminine au cours de l'histoire⁴. Yvonne Knibiehler, *Op. cit.*, p. 49.

⁵ Grâce à ce climat intellectuel créé par les Lumières où le concept traditionnel de la maternité avait été repensé et mis « au service de l'enfant, avenir du monde », la femme, traditionnellement subordonnée à l'homme, commençait désormais à être valorisée comme mère et son corps devenait « digne d'égards et de soins ». La glorification de la maternité s'imposait durant la période suivante, tandis que la fonction reproductrice et l'amour maternel étaient perçus comme « une valeur de civilisation et un code de bonne conduite ». Yvonne Knibiehler estime qu'une nouvelle forme du patriarcat, débonnaire et paternaliste, s'est établie de cette manière. Yvonne Knibiehler, *ibid.*, p. 61, 91.

⁶ *Émile ou De l'éducation*, 1762.

⁷ Sur ses activités voir : Postface de la traduction française de *Vie et Aventures* de Dositej Obradović, traduit du serbe, présenté et annoté par Michel Aubin, Lausanne : L'Age d'homme, 1991. p. 182-190.

⁸ Miroslav Timotijević, « Prostori susretanja javnog i privatnog života » [Lieux de rencontre entre la vie privée et la vie publique], in Marko Popović, Miroslav Timotijević et Milan Ristović, *Istorija privatnog života u Srba : od srednjeg veka do modernog doba* [Histoire de la vie privée des Serbes : du Moyen Âge jusqu'à l'époque moderne], Beograd : Clio, 2011, p. 305.

⁹ Yvonne Knibiehler, *Op. cit.*, p. 65.

féminins » était issu de l'élargissement de la fonction maternelle : le travail social, l'éducation des enfants, mais aussi la profession médicale¹⁰. De cette manière, que ce soit grâce au combat féministe ou non, les mères de tous les milieux sociaux sont sorties graduellement du foyer et se sont initiées à certains aspects de la vie publique¹¹. Enfin, il ne faut pas oublier encore deux facteurs – l'établissement des États-providence ainsi que l'emprise des sciences biologiques et médicales – qui ont sans doute considérablement influencé l'évolution du statut des mères et de la maternité¹².

Cette courte introduction sur l'évolution générale du rôle de la femme-mère, nous paraît non seulement utile mais également fonctionnelle dans le cadre de notre étude, et cela pour une raison évidente : comme nous l'avons d'ailleurs indiqué dans le chapitre consacré à la question féminine, jusqu'à la Seconde Guerre mondiale le statut des femmes et le rôle des mères dans la société serbe et yougoslave ne différaient sensiblement pas de leurs équivalents dans les autres pays européens. Avec, peut-être, une particularité propre à la culture serbe dans laquelle dominait, plus qu'en Europe occidentale, l'idéal de la mère-épouse basé sur la tradition, les croyances et les coutumes. Cela dit, il faut préciser que cet idéal traditionnel a commencé cependant à évoluer de façon considérable après la formation de la Yougoslavie socialiste en 1945. C'est un constat qui a été établi par les historiens et sociologues et que ne contredit pas le fait que, dans la vie quotidienne, on préférerait toujours percevoir la femme comme mère nourrice qui se sacrifie pour ses proches et la société. D'où vient ce paradoxe entre la promotion par l'État yougoslave d'une nouvelle image de la « femme moderne » et la persistance de représentations traditionnelles dans le milieu familial ?

Cela pourrait s'expliquer, du moins en partie, par le fait que les représentations traditionnelles des femmes chez les Serbes ont été profondément ancrées dans les mœurs, surtout celles véhiculées pendant des siècles par la culture orale populaire. Il suffit, à ce propos, d'évoquer l'une d'entre elles : celle qui a perduré à travers le thème de la femme-mère sacrificielle, un thème récurrent dans la littérature populaire des Slaves du Sud, notamment dans la poésie épique¹³ et dans les différentes légendes faisant partie du riche trésor

¹⁰ *Ibid.*, p. 80-82.

¹¹ En tout cas, tous ces changements au cours de la première moitié du XX^e siècle, se sont accompagnés d'un fort engagement des féministes qui défendaient des idées progressistes selon lesquelles les femmes ont, elles aussi, la capacité d'être financièrement indépendantes et libres, capacité qui devait les éloigner du modèle traditionnel d'épouse-mère. Voir : Françoise Collin et Françoise Laborie, « Maternité », in *Dictionnaire critique du féminisme. Politique d'aujourd'hui*, Helena Hirata, Françoise Laborie, Hélène Le Doare et al, (coord.), Paris : PUF, 2000, p. 97.

¹² À titre d'exemple, citons ici la médicalisation de l'accouchement.

¹³ Andrei Simic, « Machismo and Cryptomatriarchy: Power, Affect, and Authority in the Contemporary

folklorique. On en trouve l'exemple assez poignant dans le chant épique *La Fondation de Scadar* [Zidanje Skadra]¹⁴.

Ces représentations traditionnelles du féminin et la glorification du sacrifice maternel ont été depuis toujours soutenues et utilisées par les pouvoirs publics et la classe dominante de la société patriarcale serbe, et se reflétaient également dans le discours officiel, et même dans l'idéologie des communistes yougoslaves. La preuve en est qu'on y abordait la question de la maternité à travers le prisme des intérêts communs, ce qui était particulièrement perceptible dans l'attention que l'État accordait aux intérêts des mères et des enfants. Dans un tel contexte, il s'avérait difficile pour les femmes de sortir réellement de la sphère privée et de se libérer des rôles traditionnels, notamment celui de mère au foyer qui restait toujours beaucoup valorisé. La transformation de la pensée structurant les représentations culturelles de la femme et de la mère, s'est produite lentement, freinée principalement par une vision du monde patriarcale, ainsi que par différents facteurs socioéconomiques et politiques qui ont aggravé la condition féminine en Serbie vers la fin du vingtième siècle.

Par ailleurs, cette vision patriarcale et conservatrice, reliquat des siècles passés, servait également de base pour la construction des représentations manichéennes de la femme. Par exemple, les femmes sans enfant, celles qui ne pouvaient ou ne voulaient pas devenir mères ont été stigmatisées par la société. Les termes *nerotkinja*, *jalovica*¹⁵, utilisées pour désigner ces femmes, perçues comme « incomplètes », ont une connotation assez péjorative dans la langue serbe. La stérilité constituait une épreuve pour la femme et l'infécondité du couple était, en Serbie comme en Occident, principalement imputée à l'épouse comme le rappelle Yvonne Knibiehler¹⁶. Ces représentations populaires sont, à côté de celles des mères

Yugoslav Family », *Ethos*, vol. 11, n° 1-2, 1983, p. 80-81.

¹⁴ D'après ce chant, le roi Vukašin et ses deux frères ordonnent la construction de la ville de Scadar. Contrariés par la destruction constante de l'édifice par une fée [vila], ils sont obligés d'accomplir un sacrifice humain pour apaiser cette dernière et achever le bâtiment. « Le point de départ du chant serbe est », rappelle à juste titre Nikola Banašević, « l'antique croyance, répandue dans tant de pays, que chaque construction importante demande une victime » en précisant que « dans *La Fondation de Scadar*, cette victime aurait dû être désignée au hasard, mais les femmes de Vukašin et d'Uglješa, frères de Gojko, sont sauvées par la félonie de leurs maris. ». En dépit de toutes ses prières pour être épargnée, les murs de la ville sont finalement érigés autour de la femme de Gojko, une jeune mère obligée ainsi de se séparer de son enfant. Ce n'est qu'en réponse à ses supplications adressées au bâtisseur Rade que des ouvertures sont laissées dans les murs afin qu'elle puisse continuer à allaiter et à voir son fils : « O toi, mon frère en Dieu, cher maître ! / Laisse une petite fenêtre à la hauteur de mon sein ; / Laisse-moi sortir ma gorge blanche, / Afin que, lorsque mon nourrisson viendra, / Mon doux Johann [sir], je lui donne sa nourriture ! ». Traduction de chant épique *La Fondation de Scadar* [Zidanje Skadra], in *Chants populaires des Serbiens* Traduit par Élise Voïart, Paris : Librairie grecque-latine-allemande-anglaise et départementale de J. Albert Mercklein, 1834. Cité d'après : Nikola Banašević, « La chute d'un ange et la poésie populaire serbe », *Revue des études slaves*, tome 31, fascicule 1-4, 1954, p. 33-38.

¹⁵ Littéralement : celle qui ne peut pas enfanter, la femme infertile/stérile, inféconde.

¹⁶ Yvonne Knibiehler, *Op. cit.*, p. 46.

idéalisées, également employées par des cinéastes, ce que nous allons aborder dans la suite de ce chapitre.

Mais avant de passer à une analyse approfondie des différentes représentations de la figure maternelle, deux remarques méthodologiques sont encore nécessaires. La première risque de surprendre : une approche rapide de notre corpus démontre que la femme en tant que mère représente rarement le personnage principal, et que la maternité constitue rarement le sujet autour duquel l'intrigue est construite. Le rôle de la mère est, nous semble-t-il, toujours sous-entendu, ou utilisé afin d'accentuer la position genrée de la femme. Schématiquement parlant, on pourrait même dire que l'image de la mère dans ces films s'inscrit le plus souvent dans un schéma bipolaire : elle est soit idéalisée – et comme telle personnifie principalement la dévotion et le sacrifice – soit connotée négativement figurant une représentation de la mauvaise mère ou de la femme qui ne veut pas assurer son rôle maternel. Mais même si ce schéma fonctionne en tant que mode d'observation de l'évolution de la figure maternelle dans le cinéma serbe, nous n'avons nullement l'intention de nous y enfermer, au contraire : l'analyse qui suit devrait montrer toute une variété de types de mères en mettant l'accent sur leurs traits essentiels.

La seconde remarque d'ordre méthodologique concerne le transfert de la fonction symbolique de la figure maternelle sur d'autres personnages, celui de la grand-mère et, dans certains cas, celui de la sœur. Plus précisément, ces personnages peuvent incarner les « qualités » ou les principes qui sont, dans la culture populaire, identifiés comme maternels. D'ailleurs, il est bien connu que dans l'imaginaire populaire serbe, la relation entre frère et sœur se distingue fortement d'autres relations de parenté et se caractérise par une intensité émotionnelle particulière, de sorte qu'on la trouve souvent comme motif important, voire central, non seulement dans la poésie populaire et la littérature en général¹⁷ mais aussi dans de nombreuses œuvres cinématographiques¹⁸. Compte tenu de la place occupée par l'image de la sœur dans la tradition serbe, nous avons imaginé dans un premier temps de lui consacrer un chapitre à part mais, finalement, il s'avère qu'une telle démarche ne serait pas très féconde. La raison en est simple : un examen approfondi de la question démontre clairement que les représentations de ces deux figures féminines – celles de la mère et de la sœur – se basent, en

¹⁷ La relation entre frère et sœur est, dans l'imaginaire populaire serbe, considérée comme sacrée, ce qui vaut notamment pour l'amour d'une sœur pour son frère

¹⁸ Citons comme exemples les films suivants : *Radopolje*, *La femme de Hassan-aga*, *Lilika*, *Banović Strahinja*, *Papa est en voyage d'affaires*, *Meurtre avec préméditation*, *Underground*.

réalité, sur les mêmes corpus de représentations culturelles qui se réfèrent à la conceptualisation des liens du sang et au symbolisme associé.

2. ÊTRE LA MÈRE EN TEMPS DE GUERRE

Dans le chapitre précédent, nous avons pu voir que le motif du sacrifice maternel était présent déjà dans les premiers films de partisans dans lesquels il était souvent employé comme équivalent de l'amour patriotique. Pour approfondir notre analyse sur ce sujet, nous allons ici revenir sur quelques scènes significatives tirées de deux films étudiés précédemment. Évoquons d'abord *J'étais plus forte* [Bila sam jača] de Gustav Gavrin (1953). Comme cela a été rapporté plus haut, les deux personnages principaux de ce film sont Marija et Zora, l'une – membre de la résistance et médecin, et l'autre – épouse d'un collaborationniste. Diamétralement opposées sur le plan politique, elles sont pourtant prêtes à dépasser les frontières idéologiques qui les séparent, démarche qui devait avoir, à cette époque rigoriste, une signification particulièrement forte : précisément, elles acceptent de s'entraider pour sauver un garçon malade – le fils de Zora, et cela même au prix du sacrifice de leur vie.

C'est surtout la partisane, bien sûr, qui prend le plus gros risque. En fait, lorsqu'elle se trouve à côté du fils malade de Zora, souffrant de diphtérie, Marija se souvient de son propre enfant dont elle ne connaît pas le sort, car elle l'a laissé avec sa grand-mère. Ce sentiment l'incite à décider de rester plus longtemps que prévu dans la maison de Zora, déguisée en simple paysanne – femme de ménage, et se présentant comme une « réfugiée de guerre ». Comme on le voit donc, Marija fait passer ses sentiments personnels avant sa mission de partisane et ses devoirs patriotiques. Comment ce renversement est-il possible dans un genre de film censé promouvoir avant tout des valeurs idéologiques communistes ? Il est possible que l'empathie, le sacrifice et l'amour maternel de l'héroïne soient des attitudes qui confortent sa qualité de bonne mère et contribuent par là même à renforcer sa qualité de résistante exemplaire. Cela dit, la réponse à la question posée pourrait être formulée également d'une autre manière, à savoir qu'en réalité toutes les qualités traditionnellement attribuées à la mère idéale – et qui se reflètent dans le personnage de Marija – caractérisent aussi une partisane bonne et honnête, pour ne pas dire *idéale*. [Figure 12, p 223.]

Par ailleurs, une scène du film *J'étais plus forte* est particulièrement significative pour l'étude de notre sujet. Il s'agit de la scène dans laquelle Zora demande à son mari que Marija reste chez eux pour soigner le garçon et qu'en contrepartie, il la libère alors même qu'il a

découvert la vraie identité de la partisane. Mais, comme son mari refuse d'accepter sa proposition, Zora se met en colère et le frappe sans tenir compte de la présence de Marija. [Figure 13, p. 223.]

Ce geste inattendu, audacieux, fait par une femme – qui giffle son mari en présence d'une autre femme, qui est de surcroît perçue comme une ennemie – ne pouvait paraître à l'époque que très subversif car, dans la société traditionnelle, une telle chose était pratiquement unimaginable. Toutefois, une analyse plus attentive offre une explication qui est, en réalité, très simple : ce geste violent d'une femme à l'encontre de son époux est possible, selon les codes éthiques de cette société traditionnelle, puisqu'il est fait d'une *mère* voulant protéger et sauver son enfant malade. D'ailleurs, il serait tout à fait pertinent de supposer qu'une telle scène a été introduite intentionnellement, sachant que ce film a été tourné en Yougoslavie de l'après-guerre et dans un climat visant à promouvoir l'égalité des sexes. Reste à savoir, cependant, si une telle scène aurait été possible et acceptée par le pouvoir et par le public dans les cas où la motivation de ce geste aurait été différente, c'est-à-dire, s'il ne s'était pas agi d'un acte exprimant l'amour maternel.

Une place importante a également été consacrée au motif du sacrifice maternel dans *Kozara* de Veljko Bulajić (1962). Comme nous avons déjà proposé une interprétation détaillée de ce film, nous allons nous focaliser cette fois sur le personnage d'Andja, paysanne et mère de deux garçons. Incarnation de la femme du peuple, elle symbolise, dans la vision du réalisateur, à la fois la condition des femmes dans la guerre et la tragédie collective qu'elle partage avec tous ses compatriotes. Ainsi, comme la population de la montagne Kozara, elle est obligée d'affronter en 1942 toute la dureté de la guerre, et ceci en remplissant un triple rôle comme d'ailleurs beaucoup de ses compatriotes. Elle est en même temps la mère d'un partisan par conviction, l'épouse d'un combattant par nécessité et, enfin, la mère-refugiée : selon l'ordre chronologique proposé dans le scénario, c'est d'abord son fils aîné qui rejoint les partisans puis, afin d'être près de leur fils, son mari Šorga décide lui aussi de les rejoindre, tandis qu'elle reste avec son bébé et les autres villageois dans une colonne de réfugiés, souvent contraints de se cacher. [Figure 14, p. 224.]

Le drame au centre duquel se trouve Andja, et qui nous intéresse ici, survient lors des massacres commis par les troupes nazies dans la région, et peut être résumé en deux scènes qui représentent en fait deux moments cruciaux dans la compréhension de son personnage et de son destin. Dans la première scène, on la voit prise pour cible dès qu'elle sort de son abri : grièvement blessée, à la frontière entre la vie et la mort, mais déterminée à s'occuper de son

enfant en pleurs, apparemment fébrile, Andja essaie de le calmer et de l'endormir en le dissimulant sous un tapis de feuilles. Dans la scène suivante, on voit la mère morte auprès de son enfant qui, à son tour, tente désormais de s'occuper de sa mère en la couvrant de ces mêmes feuilles, tout en répétant « maman dort... ». [Figure 15, p. 224.] Il va sans dire que cette dernière scène est particulièrement bouleversante, mais sa fonction dans le film ne réside pas seulement dans l'intention d'émouvoir. Elle sert avant tout de métaphore de la condition féminine dans la guerre, et dans ce cas précis, du destin tragique aussi bien des mères qui perdent leurs enfants que de celles qui sacrifient leur vie pour les protéger. Car, cette héroïne de *Kozara* réunit à elle seule les deux cas de figure étant donné que son fils aîné, le partisan par conviction, a perdu la vie lors d'un combat, mais la mauvaise nouvelle ne lui est pas parvenue de son vivant¹⁹.

Après l'analyse de ces quelques scènes-clés de *J'étais plus forte* et de *Kozara*, on pourrait conclure que dans ces films de partisans, l'acte de sacrifice maternel est évoqué comme un acte sacré²⁰ et assimilé dans une certaine mesure à l'instinct maternel qu'on ne remet pas en question dans la société traditionnelle. Cette représentation de la mère qui place toujours les enfants au premier plan, et par conséquent leurs intérêts avant les siens, est mise en avant afin de souligner la pertinence du rôle social de la mère dans les moments critiques de l'histoire du pays. À ce propos on pourrait évoquer aussi l'image de la mère de Slavica dans le film éponyme : malgré tous ses principes patriarcaux et traditionnels, elle finit par accepter les décisions de sa fille, y compris celles qui vont causer sa perte pour une cause plus noble – la libération.

Les représentations cinématographiques de la mère ainsi que celles du motif du sacrifice maternel ont changé au cours des années suivantes. Les films réalisés à l'époque de l'apparition de la Vague noire nous offrent déjà une autre image de la figure maternelle, considérablement différente de celle qu'on a pu observer dans la période antérieure. Pour illustrer ce constat, nous avons choisi de mettre sous la loupe le portrait d'une mère célèbre, devenue légendaire – la femme de Hasan-aga [Hasanaginica]²¹, ou plus exactement son portrait brossé de manière originale et particulière dans le film éponyme du réalisateur et peintre de renom, Miodrag Mića Popović, sorti en 1967.

¹⁹ Il est possible que le réalisateur ait choisi un tel dénouement pour éviter le risque de sombrer dans le pathétique.

²⁰ Rappelons ici que le terme « sacrifice » vient de l'expression latin *sacer facere* qui signifie « rendre sacré ».

²¹ Les traducteurs ont employé des transcriptions différentes : *Hasan-aga*, *la femme de l'aga Hasan*, *l'épouse d'Asan-aga*, *Azan-aga*, *Hassan-Aga*.

3. D'UNE MÈRE SACRIFIÉE À UNE MÈRE ALIÉNÉE

Disons-le d'emblée : basé sur le chant populaire *Hasanaginica*, le film du même titre²² de Miodrag Mića Popović représente en fait une lecture personnelle de cette œuvre poétique issue de l'héritage folklorique commun des Slaves du Sud²³, lecture qui ne correspond ni aux représentations populaires ni aux idées reçues sur l'image de cette figure féminine légendaire²⁴. Afin de bien saisir les particularités de cette adaptation filmique faite par Popović ainsi que ses différences par rapport à la version originale, surtout celles qui apparaissent dans les deux visions de la femme, de la mère et de la condition féminine, il nous paraît nécessaire de rappeler au préalable les points essentiels de ce poème, ceux sur lesquels repose l'intrigue et ceux qui conditionnent le destin de la jeune femme.

Ce chant populaire, qui pourrait par ailleurs être qualifié de ballade, représente une des rares « peinture(s) de la vie privée » de l'époque, ce qui constitue l'un de ses points forts²⁵. *Hasanaginica*, son personnage principal, y est présenté comme une mère de cinq enfants qui est en train d'attendre le retour de la guerre de son mari. Mais l'aga Hasan est blessé, et appelle sa femme à venir le voir, ce qui va créer les conditions d'une intrigue inattendue. Car, retenue par la pudeur, *Hasanaginica* décide de ne pas aller chez lui, dans sa tente (installée près du champ de bataille), à la différence de sa belle-mère et de sa belle-sœur qui lui rendent visite. La raison de cette pudeur n'est pas précisée dans la ballade, mais il est tout à fait légitime de supposer que la décision de la jeune femme s'explique essentiellement par les mœurs caractéristiques de la société patriarcale musulmane des Balkans de l'époque. Selon la coutume, les femmes de cette société ont été, pour citer Charles Nodier, « assujetties à une

²² Voir Corpus : *La femme de Hasan-aga*, [*Hasanaginica*, 1967], notes et remarques.

²³ Sur ses nombreuses traductions en français, voir : Paul-Louis Thomas, « Traductions française de *Hasanaginica* », in Milivoj Srebro (dir.), *La Littérature serbe dans le contexte européen : texte, contexte et intertextualité*, Pessac, MSHA, 2013, p. 65-79.

²⁴ Le chant populaire *Hasanaginica* a inspiré plusieurs auteurs pratiquant différents arts – des écrivains, des compositeurs aussi bien que d'autres cinéastes – qui ont offert leurs adaptations artistiques de ce chant célèbre. Mis à part le film de Mića Popović, la plus connue est sans doute l'adaptation dramatique de Ljubomir Simović présentée sous le titre *La Femme de Hassan Aga, drame en deux parties et huit tableaux*. En s'éloignant de la version originale de la ballade, l'auteur a introduit, à l'instar de Mića Popović, de nouveaux personnages, des motivations plus diverses, mais aussi des éléments humoristiques. Il a « conçu sa *Femme de Hassan Aga* comme le drame d'une femme jetée au milieu d'une situation fermée de toute part, dans un monde sans issue, qui s'applique méthodiquement, mais sans malice, presque mécaniquement, à sa perte ». Voir : Vladimir Stamenković, *Bulletin, Choix de pièces Yougoslaves 1968-1978*, Belgrade, Agence yougoslave d'auteurs, Novi Sad : Sterijino pozorje, 1979, p. 27.

²⁵ Voyslav M. Yovanovitch dans son étude *La Guzla de Prosper Mérimée. Étude d'histoire romantique* de 1910, précise que ce chant populaire « est l'unique spécimen de poésie qui soit exclusivement une peinture de la vie privée, et qui touche vraiment à une question sociale, tout en conservant le développement dramatique et la forme traditionnelle que prend généralement la ballade chez ce peuple », reprint Genève : Slatkine reprints, 1973, p. 364.

obéissance plus servile qu'en aucun autre pays », et ne pouvaient jamais pénétrer « dans l'appartement du chef, sans y être appelées ²⁶».

Un autre point de l'intrigue, avec ses conséquences graves sur le destin de l'héroïne, paraît encore plus étonnant : tout en présumant que son épouse n'est pas venue le voir par insensibilité et par honte d'être sa femme, Hasan-aga la répudie. Ce geste radical du mari est « difficile à justifier », souligne également Voyslav M. Yovanovitch, et ce d'autant plus si l'on considère que la « pudeur » de sa femme, selon le poème, est « naturelle » ²⁷. Pour argumenter son constat, le même auteur rappelle que dans ce contexte socioculturel « une femme peut librement s'intéresser au sort de son père, de ses fils ou de son frère ; la pitié est permise à une parente, mais il n'est pas permis à une femme d'en témoigner à son époux ²⁸». Quoiqu'il en soit, Hasanaginica sera contrainte de se soumettre à l'ordre de son époux, car « une femme doit tout attendre de son mari et celui-ci ne lui rien devoir²⁹ » : sans avoir droit à quelque explication, elle sera donc obligée de partir de la maison d'aga Hassan et de se séparer de leurs cinq enfants, dont le cadet n'est encore qu'un nourrisson.

Revenons à présent à l'adaptation de Popović dans laquelle, on l'a dit, le personnage de Hasanaginica – ici nommée Zeina – est brossé d'une manière significativement différente. Ce qui saute aux yeux déjà à première vue, c'est que la jeune femme n'est pas la mère de cinq enfants – elle n'en a que deux : un garçon et une fille, Omer et Merima³⁰. C'est un fait révélateur, puisque, à la différence de l'héroïne populaire qui est une mère sensible, Hasanaginica de Mića Popović est une femme aliénée, froide, une mère qui ne montre pas d'affection envers ses enfants. Pour illustrer cela, évoquons une séquence du film où se succèdent le dialogue entre Zeina et son frère Mourat, et le monologue de notre héroïne à propos de ses sentiments à l'égard de sa famille :

- J'ai commencé à aimer mon époux quand il était déjà trop tard. Mais si je commence maintenant à aimer Omer et Merima ? Qu'est-ce que je vais devenir ?
- Espece de folle, tu devrais aimer tes propres enfants !?

²⁶ Charles Nodier, « La femme d'Asan », in C. Nodier, *Smarra ou les démons de la nuit*, Paris : Ponthieu. 1821, cité ici d'après Paul-Louis Thomas, « Les traductions françaises de Hasanaginica », in Milivoj Srebro, (dir.), *La Littérature serbe dans le contexte européen...*, *Op. cit.*, p. 69.

²⁷ Voyslav M. Yovanovitch, *Op. cit.*, p. 366.

²⁸ *Ibid.*, p. 365.

²⁹ *Ibid.*, p. 365.

³⁰ Le choix de ces deux noms n'est pas anodin. Popović emprunte ces noms à une autre célèbre balade des musulmans slaves du Sud, *Omer et Merima* [Omer i Merima], et ainsi élargit le champ intertextuel de la lecture de son film.

– Je les aime quand je suis auprès d’eux. Ils sont dans mon cœur et dans mes pensées, mais ils ne sont pas là, là où est la vie. Ils ne sont pas ma vie. Ils ne le sont pas³¹.

Après avoir prononcé ces mots, Zeina pose sa main sur sa poitrine – là où, selon les croyances populaires, se trouve l’âme. Ensuite, on la voit s’adresser, dans ses pensées, à Hasan-aga : « Ils veulent me marier à Cadi d’Imotski. Mais je ne le veux pas. Tu sais, je vivrai toute seule pour nos enfants. Chez Mourat. Parce que c’est ta volonté³²».

En analysant différentes séquences du film, nous pouvons bien voir que le réalisateur n’a pas mis l’accent sur la relation de Zeina avec ses enfants, mais plutôt sur ses rapports avec les hommes de son entourage : l’aga-Hassan, le frère Mourat (le bey Pintorovich), le serviteur Dzamonja et le Cadi d’Imotski. On voit également qu’il y a, dans le film, un personnage masculin de plus par rapport au chant populaire. En fait, Miodrag Mića Popović s’est servi du bey Pintorovich, le frère d’Hasanaginica, comme base pour créer deux autres personnages, celui du frère Mourat Pintorovich, et celui du serviteur Dzamonja. Quant au premier cité, Hassan-aga, il est presque absent de l’intrigue : il apparaît juste dans quelques scènes qui évoquent les rêves ou les souvenirs de Zeina, incarnant ainsi une sorte de force invisible mais toujours présente dans la vie de sa femme.

Plus déterminants, mais aussi plus nuisibles pour le destin de l’héroïne, selon Popović, sont son frère et son serviteur, tous les deux hostiles envers Zeina. L’attitude négative et les intentions maléfiques de bey Pintorovich, le frère d’Hasanaginica, s’entrevoient d’ailleurs dès le début. Guidé par ses intérêts matériels et profitant des avantages que lui assurent les mœurs culturelles de l’époque, il s’attribue le rôle de « maître du destin » de sa sœur, et décide à quel homme elle sera mariée (et remariée). Sur ce point, il garde le même pouvoir que lui a attribué le chanteur populaire, décrit ainsi par Voyslav M. Yovanovitch : « Il a le droit d’ordonner, il ordonne ; la sœur est une esclave, elle doit obéir, elle obéit.³³». La cruauté de Mourat est mise en avant dans plusieurs scènes. Dans l’une d’elles, il traite sa sœur comme une sorte de marchandise dont il dispose librement tout en soulignant que c’est bien lui qui l’a « nourrie et habillée » pour qu’il puisse la « montrer ». Il a aussi une attitude incestueuse envers sa sœur : au début du film, on le voit regarder Zeina à travers la serrure pendant qu’elle se déshabille, et

³¹ [– Muža sam zavoljela, kad je već bilo dockan. Pa šta ako sad zavolim Omera i Merimu, šta će onda biti sa mnom ?

– Pa valjda voliš svoju rođenu djecu ludo !?

– Volim ih pokraj njih. Ona su mi u srcu i mislima, ali nijesu tu, tu dje je život. Nijesu moj život. Nijesu.]

³² [– Hoće da me udjau za Imotskog kadiju. a ja neću. Znaš, živjeću samo za našu djecu. Kod Murata. Kad si već tako željeo.]

³³ Voyslav M. Yovanovitch, *Op. cit.*, p. 368.

plus tard dans le film, il la frappe, puis essaye de l'embrasser sur la bouche. Zeina représente aussi l'objet du désir de son serviteur Dzamonja qui, jaloux, complotte contre elle, essayant de la punir de cette manière.

Évoquons enfin le quatrième personnage de cette galerie masculine originale, Cadi d'Imotski, avec qui Zeina entretient une relation tout aussi originale et sans connaître sa vraie identité : en fait, elle le prend pour un voleur, après l'avoir rencontré lors d'une balade à cheval. Et ce n'est que plus tard, lorsque son frère décide de la remarier à Cadi, qu'elle découvre que lui et le voleur, son amant, sont en réalité la même personne. On le voit donc bien : ni le personnage de Cadi ni ses rapports avec Hasanaginica ne correspondent non plus à ceux du chant populaire. C'est une preuve de plus que le réalisateur nous a offert – à travers cette relation libertine et adultère, inimaginable pour une mère issue du milieu patriarcal de l'époque – une vision très particulière du personnage de Hasanaginica qui se distingue considérablement par rapport à son prototype dans la version originale de l'histoire.

Mića Popović a tout de même essayé, à la fin du film, d'intégrer certains traits traditionnels de Hasanaginica au portrait de son héroïne, en particulier ceux qui la présentent comme la personnification de l'amour maternel. Après avoir accepté de se marier avec Cadi, Zeina supplie ce dernier pour que le cortège nuptial ne passe pas par la maison de Hasan-aga afin d'éviter la rencontre avec ses enfants. Cependant, l'intrigue suit la trame de la version originale de l'histoire qui l'entraîne vers une issue fatale. Par la ruse du serviteur Dzamonja, le cortège passe justement devant la maison du mari de Zeina, obligée soudain de faire face à cette rencontre et d'offrir des cadeaux à Omer et Merima. Mais, au moment de les voir, la jeune femme entend Hassan-aga leur dire que leur mère « a un cœur de pierre »³⁴, après quoi elle tombe « la face contre la terre », morte de douleur.³⁵

³⁴ [majka vaša srca kamenoga] : Cette expression est depuis devenue célèbre et aujourd'hui on l'utilise comme dicton. Voici le discours intégral qui, à cet instant fatidique, tient Hassan-aga selon le texte de la ballade :

Venez ici, mes orphelins,	[Hod'te amo, sirotice moje,
Puisqu'elle ne veut pas avoir pitié de vous,	kad se neće smilovati na vas,
Votre mère au cœur infidèle.	majka vaša srca kamenoga!"
Quand l'épouse d'Asan-Aga entendit cela,	Kad to čula Hasanaginica,
De son visage blanc contre terre elle donna	b'jelim licem u zemlju udrila,
À l'instant rendit l'âme.	uput se je s dušom rastavila,
L'infortunée, de la douleur qu'elle eut/	od žalosti, gledajuć' sirota!]
à regarder [ses orphelins]	

D'après V. M. Yovanovitch, *Op. Cit.*, p. 369-370.

³⁵ Tandis que le chant populaire se termine par ces vers, dans le film le corps mort de Zeina est conduit vers la maison de Hassan-aga par le serviteur Dzamonja.

Il convient de rappeler ici que le chant populaire est relativement court et n'offre pas d'informations précises sur les raisons qui ont guidé les personnages dans leurs différents choix. Cela a ouvert au réalisateur de vastes possibilités de lecture et d'interprétation personnelles des événements. Comme nous l'avons déjà indiqué, ce film a été réalisé en 1967, à l'époque où, par le biais des arts, on remettait en question le discours officiel sur les problèmes importants de la société, y compris ceux se rapportant à la famille et aux rôles des genres. En ce sens, il nous semble pertinent de poser la question de savoir si la « lecture » de *Hasanaginica* présentée par Mića Popović, n'est pas en réalité un produit du contexte socioculturel du moment. Plus précisément, on peut se demander si ce film doit être observé comme une critique sociale de l'image traditionnelle de la femme, ou bien comme une vision de la femme contemporaine transposée dans le personnage de l'épouse d'aga-Hassan au sein d'un milieu patriarcal, figé dans le temps.

En introduisant des éléments de l'intrigue qui n'existent pas dans le chant populaire, et en présentant une image de *Hasanaginica* très éloignée du modèle traditionnel, le réalisateur nous a proposé une version alternative des événements, selon laquelle plusieurs facteurs ont mené à un dénouement tragique. Ainsi, l'héroïne de Mića Popović est une femme dont le comportement est en désaccord avec les valeurs traditionnelles et donc incompatible avec celui de l'*Hasanaginica* de la ballade, paradigme de l'amour maternel dans l'imaginaire populaire. Loin de ce paradigme stéréotypé, Zeina possède des traits de caractère propres à une femme indépendante, voire à une femme fatale moderne, plus qu'à une femme du XVII^e siècle – mère dévouée, issue d'une famille musulmane noble et patriarcale. Même si elle est représentée comme aliénée et de surcroît adultère, ce qui surprend le plus est l'image de *Hasanaginica* en tant que mauvaise mère qui donne la priorité aux hommes par rapport à ses enfants. Mais, c'est peut-être cette image justement qui dévoile les raisons qui pourraient justifier l'hostilité à son égard des hommes de son entourage. La scène dans laquelle Zeina déclare que les enfants « ne sont pas sa vie » en est l'exemple le plus probant.

Pour en terminer avec *Hasanaginica*, ajoutons encore qu'il serait également possible d'appliquer une lecture *mulveyenne* du film de Mića Popović : la femme qui n'adhère pas entièrement au schéma traditionnel des rôles de genre, notamment à celui de mère, représente une menace pour l'ordre patriarcal. Or, d'après la conception patriarcale du monde, la sexualité féminine et la maternité représentent deux sphères, voire deux étapes de la vie féminine bien délimitées dans lesquelles la femme est fétichisée de manières différentes. Dans une telle interprétation, les résistances de Zeina à une vision proprement patriarcale de la

maternité peuvent être vues comme une rébellion et donc auraient obligé les porteurs principaux du *regard* – le réalisateur et les protagonistes masculins – à la punir. Ce procédé est d'ailleurs fréquemment employé, notamment dans les mélodrames traitant des figures maternelles qui échappent aux normes traditionnelles³⁶.

4. LA MÈRE COMME MAILLON D'UNE CHAÎNE DE VIOLENCE

L'image d'une mère qui, elle-aussi, sort du cadre des principes et des valeurs patriarcaux, nous la trouvons également dans une autre adaptation cinématographique d'une œuvre littéraire, mais il s'agit cette fois d'un texte contemporain : la nouvelle *Lilika* de Dragoslav Mihajlović.³⁷ Ce qui rapproche toutefois les deux écransisations c'est le fait que la nouvelle qui a servi de base pour le scénario du film *Lilika*³⁸ appartient au courant littéraire nommé « prose de la réalité », un courant qui, par son esprit de contestation et son regard critique sur la société socialiste yougoslave, correspond en de nombreux points à la Vague noire dans la cinématographie³⁹. Le personnage de la mère, en revanche, ne tient pas ici le rôle principal : il est accordé à sa fille Lilika qui donne le titre aussi bien au récit qu'à son adaptation filmique. C'est également à partir du point de vue de la fille, à travers un prisme infantile donc, que le monde est observé dans ces deux œuvres.

L'orpheline de guerre, la mère de Lilika appartient à une classe ouvrière délaissée qui vivote à la marge de la société : elle travaille en tant que femme de ménage dans un hôtel qui porte un nom fort symbolique – « Serbie ». Ce nom a été évidemment choisi intentionnellement, pour exprimer la critique de la société communiste d'une façon dissimulée, à travers des expressions à connotation symbolique. Cette intention est surtout perceptible dans une scène où Lilika déclare avec ses mots d'enfant : « Notre hôtel s'appelle Serbie, et toutes les femmes ici sont des femmes de ménage »⁴⁰. La manière dont cette remarque est formulée ne pouvait que suggérer aussi bien aux spectateurs qu'aux lecteurs de *Lilika* que les auteurs visaient à dénoncer la position précaire et défavorisée des femmes de la société contemporaine serbe.

³⁶ Linda Williams, « 'Something Else besides a Mother' : 'Stella Dallas' and the Maternal Melodrama », *Cinema Journal*, vol. 24, n° 1, 1984, p. 16.

³⁷ Cette nouvelle fait partie du recueil *Frede, laku noć* [Bonne nuit Fred], publiée en 1967. Traduction française par Harita et Francis Wybrands, Lausanne : L'Age d'Homme, 1985. Nous utilisons ici la version incluse dans *Anthologie de la nouvelle serbe*, Larbey : Gaïa éditions, 2003, p. 207-230.

³⁸ Réalisé en 1970 par Branko Pleša.

³⁹ Voir dans : Milivoj Srebro « Dragoslav Mihajlović », *Anthologie de la nouvelle serbe...*, *Op. cit.* p. 205.

⁴⁰ [Naš hotel se zove Srbija i sve su žene ovde čistačice].

Cette critique, toujours indirecte, s'accroîtra au fil de l'histoire de Lilika dans laquelle s'enchaînent des mésaventures, mais aussi à travers le portrait de sa mère, une personne instable et malheureuse, qui se prostitue, néglige ses enfants et subit la violence de son partenaire – le beau-père de Lilika. À ce propos il faut préciser que dans le film, comme dans la nouvelle d'ailleurs, le personnage de la mère se manifeste de manière essentiellement indirecte – à travers les propos de Lilika, ce qui accentue encore, nous semble-t-il, l'absence de mère dans sa vie de petite fille. En ce sens, l'atmosphère du film, plus encore que les dialogues, transpose bien le vécu, les sentiments et surtout les ressentiments de Lilika, tels qu'on les trouve dans la nouvelle :

Moi ici tout le monde me bat. C'est parce que personne m'aime. Moi c'est que je pense. [...] Ma maman m'aime pas. Maman aime seulement mon petit Bata et papa et personne d'autre. [...] Papa et maman avaient commencé à raconter partout que je suis pas sage que je veux pas travailler à l'école et que j'ai que des zéros qu'ils savent pas que faire avec moi. Et ils ont commencé à me battre beaucoup. Tous les jours tous les jours. [...] Et aussi mon petit frère mon petit cœur lui aussi se met devant maman et devant papa et il fait comme ça avec son petit doigt et leur crie no no maman no no. Comme ça ils arrêtent.⁴¹

Dans les scènes, très peu nombreuses, où Lilika et sa mère se trouvent ensemble, la brutalité de cette dernière est mise en avant : elle crie souvent, insulte et bat sa fille en disant qu'il faudrait la placer dans un orphelinat. La seule scène où elle montre de l'affection pour Lilika se transforme, elle aussi, en une scène violente : après un court moment de tendresse, quand Lilika essaie de consoler et d'embrasser sa mère qui vient de se disputer avec son partenaire, la mère se met à battre sa fille en pleurant et criant « veux-tu être une fillette sage comme les autres fillettes !?!⁴² ». La scène se termine par un détail fort significatif : Lilika s'éloigne, obligée de rejoindre son petit frère qui pleure pour tenter de le calmer, tandis que leur mère reste assise, en pleurs, et regarde ses enfants avec une expression de désespoir. L'interprétation de ce détail est simple et mène à une conclusion claire : c'est donc Lilika qui, pour son petit frère, incarne la figure maternelle en accomplissant le rôle que sa mère ne réussit pas à assurer.

La question qui découle de cette conclusion concerne d'abord les raisons pour lesquelles la mère de Lilika n'arrive pas à se réaliser en tant que maman à part entière. Quant

⁴¹ Dragoslav Mihajlović, « Lilika », traduction de Harita et Francis Wybrands, *Op. cit.* p. 208-218. Comme le démontre l'extrait cité, les traducteurs ont respecté le texte original dans lequel l'auteur utilise une syntaxe simplifiée et une orthographe très libre.

⁴² [Hoćeš li da budeš dobra devojčica kao druge devojčice ?!]

aux auteurs du film⁴³, ils suggèrent, nous semble-t-il, que la raison principale réside dans le fait que cette femme, issue d'un milieu social défavorable, ne possède ni les moyens ni les capacités intellectuelles pour briser le cercle de violence qu'elle perpétue. Incapable de sortir de la misère dans laquelle elle-même a grandi, et sans soutien réel de son entourage ni de la société pour tenter de changer sa propre condition et d'offrir une meilleure vie à ses enfants, la mère de Lilika agit en réalité à l'instar de tous les marginaux délaissés : elle continue à reproduire un modèle de comportement, qu'elle transmet à sa fille, un fait qui est, peut-être, encore plus accentué dans la nouvelle que dans le film⁴⁴.

On pourrait ici, certes, tenter de relativiser ce constat, du moins en ce qui concerne le rôle de la société, et mettre en avant un fait bien visible dans le film, à savoir la présence permanente des autorités qui suivent Lilika. En ce sens, on pourrait même avancer l'avis selon lequel les institutions d'État ont été directement engagées dans la recherche de solutions menant à surmonter le conditionnement et les clivages sociaux dans Yougoslavie des années 1960. Mais la démarche finale, radicale, de la part des autorités contredit ces arguments : leur décision de placer une enfant maltraitée dans une institution de protection sociale, que Lilika qualifie à sa manière enfantine d'une « prison pour les enfants », démontre clairement que le régime titiste ne disposait pas des mécanismes adéquats pour aider la population marginalisée. De cette manière, les plus vulnérables restaient enfermés dans leurs rôles sociaux, notamment ceux du genre, prédéterminé par un contexte socio-culturel donné.

5. LA MÈRE « SANS » ENFANTS : UNE FEMME « INCOMPLÈTE »

Pour narrer la vie de Lilika et de ses autres héros, l'écrivain Dragoslav Mihajlović recourt souvent à la technique narrative du *skaz*⁴⁵. Ce procédé est repris – ou plutôt adapté aux techniques cinématographiques correspondantes – dans le film *Lilika*, mais aussi dans l'adaptation filmique d'une autre œuvre de ce même écrivain. Il s'agit du roman *La Couronne*

⁴³ Dragoslav Mihajlović, l'auteur de la nouvelle est aussi le coauteur du scénario.

⁴⁴ Voici un court extrait tiré de la nouvelle qui justifie, nous semble-t-il, cette impression. À la fin de son histoire, avant d'être amenée à l'orphelinat, Lilika dit : « ... Je dirai à un homme qu'il me fasse un enfant. Ils aiment ça, je sais. Si ça me plaît pas je mettrai mes mains sur les yeux et comme ça je verrai rien. Et après je mettrai au monde un beau petit Bata. [...] Et peut-être je me sauverai en Amérique. Là-bas je deviendrais grande et belle puis j'irai au cirque [...] et j'aurai des jolies robes en nylon et beaucoup d'hommes très beaux très beaux et ils m'aimeront beaucoup. Tout le monde m'aimera beaucoup. » Dragoslav Mihajlović, « Lilika », *Op. cit.*, p. 229.

⁴⁵ *Skaz* (en français : le « dit » ou le « conte oral ») est une forme littéraire apparue au cours du XIX^e siècle dans la littérature russe. Selon Catherine Géry, le « modèle canonique du *skaz* » est « un texte écrit qui reproduit les codes de l'oralité » tandis que « la place du héros est dévolue au narrateur (le conteur) ». Voir Catherine Géry, « Pour une théorie du *skaz* », article publié dans l'Atelier de *Fabula*, mis en ligne en avril 2019. (https://www.fabula.org/atelier.php?Theorie_du_skaz)

de *Petrija* [Petrijin venac]⁴⁶, transposé au cinéma par Srdjan Karanović en 1980. Au centre de l'intrigue de cette œuvre se trouve une femme illettrée qui raconte sa vie passée dans un village de mineurs durant une époque marquée par de grands changements historiques – avant, durant et après la Seconde Guerre mondiale. Dans le film, *Petrija* figure à la fois comme narratrice et comme *image*⁴⁷, ce qui permet au spectateur d'entendre et de voir une confession authentique exprimée d'un point de vue féminin, un témoignage de *Petrija* sur sa propre vie, mais aussi sur les expériences féminines en général au sein d'une société profondément patriarcale. Cela dit, il ne faut pourtant pas perdre de vue, comme le fait remarquer Slobodan Naumović, que la confession de *Petrija* ainsi que son regard sur le monde représentent, en réalité, une (re)construction de la narration féminine entreprise par l'imagination masculine⁴⁸. En ce sens, il serait judicieux de constater que la voix féminine n'est entendue que partiellement dans cette œuvre. Cela est confirmé d'une certaine manière par Ljubiša Jeremić : ce critique littéraire serbe d'autorité souligne, dans son analyse bien argumentée de *La Couronne de Pétrija*, que le regard de l'héroïne sur la réalité qui l'entoure ainsi que sa capacité à comprendre et interpréter sa propre histoire sont sans cesse soutenus et renforcés par l'auteur du roman qui prend soin de ne jamais nuire à la crédibilité de son personnage⁴⁹. Nous pouvons ajouter que le réalisateur du film éponyme a recours à la même approche, ce qui ne diminue en rien la pertinence des propos de *Petrija*, ni pour le spectateur ni pour notre analyse.

L'adaptation cinématographique du roman de Dragoslav Mihajlović offre plusieurs thèmes à méditer, mais nous allons concentrer notre analyse sur un phénomène qui nous semble bien représenté par le personnage de la protagoniste. Il s'agit précisément du statut que la femme obtient au sein d'un milieu rural patriarcal en devenant mère ou bien en ne parvenant pas à assumer ce rôle. Ainsi, à travers l'histoire souvent bouleversante de *Petrija* narrée par elle-même, nous essaierons de découvrir comment sa vie était conditionnée par

⁴⁶ Narrés à la première personne « par un héros-narrateur type », « *Lilika* » et *La Couronne de Petrija* ainsi que le nombre de récits de Dragoslav Mihailović « se présentent sous la forme d'une confession faite à un interlocuteur fictif, dont la présence est sous-entendue ou évoquée, mais qui n'intervient jamais dans le texte ». Milivoj Srebro, *Op. cit.*, p. 205-206.

⁴⁷ Maja Bogojević, *Cinematic gaze, gender and nation in Yugoslav film : 1945-1991*, Podgorica : Univerzitet Donja Gorica, Fakultet umjetnosti, 2013, p. 332.

⁴⁸ Slobodan Naumović, « Kadriranje kulturne intimnosti : nekoliko misli o dinamici samopredstavljanja i samopoimanja u srpskoj kinematografiji » [Cadrer l'intimité culturelle : quelques réflexions sur la dynamique d'autoreprésentation et de conception de soi dans le cinéma serbe], *Godišnjak za društvenu istoriju*, n° 1, 2010, p. 7-37.

⁴⁹ Ljubiša Jeremić, « Kazivanje Dragoslava Mihailovića o patnji i milosti » [Récits de Dragoslav Mihailović sur la souffrance et la miséricorde], in *Proza novog stila. Kritike i ogledi* [La prose du nouveau style], Beograd, 1976, p. 169.

l'impératif social de devenir mère. Les événements qui ont lieu durant la période qu'elle a vécue avec son premier mari Dobrivoj, un paysan qu'elle a, d'après ses propres dires, « aimé indescriptiblement » [voleda neopisivo], semblent décisifs pour la compréhension de son destin de femme, raison pour laquelle nous allons concentrer notre attention sur la première partie du film. [Figure 16, p. 225.]

En premier lieu, il faut préciser que dans la plupart des scènes dans lesquelles nous voyons le mari de Petrija, celui-ci apparaît comme un homme passif, incapable de prendre des décisions lui-même⁵⁰. Soumis et fortement influencé par sa mère autoritaire⁵¹, Vela Bugarka, « grande matriarche » de la famille toujours présente en arrière-plan et vêtue de noir⁵², Dobrivoj ne semble pas apte à l'affronter ni même à la contredire. En revanche, il se montre très cruel envers Petrija lorsqu'elle refuse d'obéir à Vela Bugarka. Par ailleurs, cette dernière est très défavorable, pour ne pas dire hostile à Petrija, pour la raison principale que sa belle-fille n'a pas apporté de dot à leur famille. Cette animosité entre les deux femmes culmine lors de la grossesse de Petrija, plus précisément au moment de l'accouchement : quand les contractions commencent, le couple et la mère de Dobrivoj se trouvent dans les champs en train de travailler. Même si Vela Bugarka a promis à Petrija de lui venir en aide et de l'assister pendant l'accouchement, la jeune femme est contrainte de partir toute seule afin de trouver un endroit pour y accoucher. À ce propos, Petrija raconte :

À la campagne, c'était comme ça, à l'époque. Tu ne pouvais pas accoucher n'importe où. C'était interdit de le faire dans la maison. Il fallait que tu te caches, comme une chienne. [...] Et puis, la belle-mère doit arriver la première pour t'aider et prendre l'enfant [...] c'est elle qui doit couper le cordon. C'était la règle.⁵³

Après avoir donné naissance à un garçon dans un grenier, épuisée par l'accouchement, Petrija ne coupe pas le cordon ombilical et le nourrisson meurt un peu plus tard. Mais sa douleur de mère, au lieu d'être apaisée par le réconfort de ses proches, sera ravivée par le comportement de sa belle-mère. Celle-ci désigne Petrija comme la responsable de la mort de l'enfant, mais d'une façon détournée, en recourant à une sorte de dicton utilisé dans ce genre de circonstance : « C'est la volonté de Dieu. C'est Lui qui a donné, c'est Lui qui a pris »⁵⁴. Le

⁵⁰ Sur ce sujet voir plus dans : Andrei Simic, « Machismo and Cryptomatriarchy : Power, Affect, and Authority in the Contemporary Yugoslav Family », *Ethos*, vol. 11, n° 1-2, 1983.

⁵¹ Slobodan Naumović, « Kadriranje kulturne intimnosti... », *Op. cit.*, p. 19-20.

⁵² Nevena Daković, « Film Analysis of Srdjan Karanović's Petrija's Wreath », in Dina Iordanova (éd.), *The Cinema of the Balkans*, London, 2006.

⁵³ [Onda ti u selo tako bilo, ne mož' ti da se poradaš di očeš. Ne smeš ti to u kuću da uradiš. Ima da se sakriješ, kao kučka. [...] A opet, mora svekrva prva da ti dođe i dete da pri'vati... pupak da mu preseče, red je tak'i.]

⁵⁴ [Bog tako 'teo. Bog dao - bog uzeo].

comportement de Vela Bugarka envers sa belle-fille – soutenu par la passivité de son fils – représente incontestablement, une forme de la misogynie intériorisée que, de surcroît, cette dernière reconnaît instinctivement, ce qui prouve d'ailleurs sa réaction : en fait, pour la première fois, Petrija décide de s'adresser directement à sa belle-mère, en lui rétorquant sèchement : « C'est ta volonté ! », reprenant ainsi symboliquement le pouvoir sur sa propre vie⁵⁵.

En se souvenant de cet épisode de sa vie, Petrija se dit persuadée que son mari allait prendre la décision de mettre fin à leur vie conjugale mais les choses se sont passées autrement : « ...Pourtant, il ne m'a pas répudiée », explique-t-elle, « il avait sans doute des remords [...] et un an après, notre Milana est née.⁵⁶ ». Cependant, le bonheur conjugal et familial n'a pas duré. La petite fille décédera aussi quelques années plus tard, à cause d'une méningite. Bouleversée par cette nouvelle perte tragique, superstitieuse et désespérée, Petrija décide de recourir à une vieille croyance populaire : dans la scène de l'enterrement de Milana, on la voit jeter une poule vivante dans le tombeau de sa fille, rituel censé assurer « que le troisième enfant restera en vie ». Toutefois, elle n'aura plus d'enfants, car Dobrivoj trouve que leur couple n'a plus d'avenir, tout en mettant en cause son épouse, raison pour laquelle Petrija doit partir :

Tu vois, Petrija, je dirais que nous ne pouvons plus vivre ensemble. Il y a sûrement quelque chose qui ne va pas chez toi quand les choses sont comme ça. Tu es sûrement mal faite, tu portes la poisse. Et tu sais, dans une maison paysanne, il faut une femme qui va mettre les enfants au monde et les faire vivre.⁵⁷

Grâce à ces quelques éléments analysés de son histoire, nous avons pu voir que Petrija avait partiellement répondu aux attentes de la société. Elle s'est montrée capable de mettre des enfants au monde, mais elle est restée – aux yeux de son entourage – incapable d'assurer leur avenir et leur bien-être. De cette manière, elle n'a pas réussi l'épreuve principale imposée aux femmes – celle de devenir mère et d'assurer la descendance de la famille. Maja Bogojević rappelle à ce propos que l'accent mis sur le désir d'une femme de devenir épouse, puis mère, dissimule en réalité les aspirations masculines de placer, et de garder, les femmes dans leurs positions traditionnelles⁵⁸. En dépit de son propre désir de devenir mère et de sa souffrance

⁵⁵ [Ti si tako htela !] Après cette réplique, Petrija continue de maudire sa belle-mère.

⁵⁶ [...al on me ne najuri ; savest ga valjda grizla [...] a posle godinu dana otprilike rodila nam se naša Milana.]

⁵⁷ [Pa Pertijo, mi, reko bi više ne mož' da živimo zajedno. S tebe mora nešto bit nevaljašno čim je ovako... il si onako sama od sebe falična. Malerozna si. A u seljačku kuću, znaš i sama, treba žena koja će da rađa. Koja će da sačuva decu.]

⁵⁸ Maja Bogojević, *Op. cit.*, p. 329.

d'avoir perdu ses enfants, Petrija sort du cadre des rôles socialement acceptables des femmes en milieu rural, ce qui l'oblige à endosser un autre rôle, dans un autre contexte social. Elle trouve du travail dans un restaurant et change son apparence physique : elle n'a plus ni la coiffure ni les habits typiques d'une paysanne mariée, et devient une « femme moderne » conformément aux exigences de l'époque. Ce changement personnel de Petrija coïncide avec les changements socioculturels de l'immédiat après-guerre, accentuant ainsi une coupure entre deux périodes de sa vie⁵⁹. [Figure 17, p. 225.] Parallèlement, son ex-mari, Dobrivoj, reste refoulé dans son rôle traditionnel : dans une scène où ils se rencontrent au marché, on le voit accompagné de sa nouvelle femme (et de leur enfant) qui, à l'instar de la mère de Dobrivoj, a une attitude autoritaire.

Nous avons déjà remarqué que, dans la culture traditionnelle, la femme sans enfant est perçue comme « incomplète » et souvent stigmatisée comme telle par la société – non seulement par les hommes, mais aussi par les autres femmes. C'est un détail significatif parce que le manque de solidarité féminine dans ce film – remarqué aussi bien par Nevena Daković que par Maja Bogojević⁶⁰ – et le fait que Petrija pourrait compter plus sur le soutien et sur l'aide de quelques hommes, nous dévoilent encore une fois la présence d'une forme de misogynie internalisée. La seule amie de Petrija – qui est en quelque sorte son guide spirituel – est Vljajna Ana, une sorcière locale, toujours prête à lui offrir le réconfort et à lui redonner espoir dans les moments cruciaux de sa vie. Mais la présence de cette femme sert également à mettre l'accent sur la relation de Petrija avec le monde mystérieux de l'au-delà. D'ailleurs, les motifs de surnaturel sont fréquents dans le film ainsi que dans le roman. Petrija est profondément superstitieuse⁶¹ et demande souvent des conseils et des remèdes à Vljajna Ana et, finalement, après de nombreuses années passées dans la solitude, elle se met à communiquer avec les défunts : d'abord avec sa fille Milana, puis avec d'autres personnes proches. Elle trouve réconfort et soutien psychologique dans ces rencontres : elle prépare même des offrandes pour sa fille morte et prie pour qu'elle vienne lui rendre visite « à la maison et manger quelque chose ⁶²».

⁵⁹ Les étapes différentes dans la vie de Petrija apparaissent, sur le plan visuel, sur les diverses photographies qui sont, toutes, retouchées et embellies. D'après Petrija, cette manipulation des mémoires nous permet de nous souvenir du passé comme de quelque chose qui était meilleur et plus beau.

⁶⁰ Maja Bogojević, *Op. cit.*, p. 327-328.

⁶¹ Cette superstition chez Petrija ressemble à un comportement d'autopunition – dans ses propres actes elle voit la raison pour les malheurs qu'elle et ses proches ont subi.

⁶² [Učini da mi dete i u kuću dodje i nešto poje'.]

L'association de la femme avec le monde chtonien a inspiré, chez les Serbes, un grand nombre de croyances populaires et de récits folkloriques. En ce qui concerne les femmes sans enfant, autrement dit celles qui n'accomplissent pas leur rôle social « naturel » – la maternité, elles sont souvent perçues, dans l'imaginaire populaire, comme des êtres dotés de pouvoirs surnaturels. Comme on le voit bien, c'est également le cas de l'héroïne de Dragoslav Mihailović. C'est en partie grâce à ce pouvoir que Petrija – malgré les malheurs qui se sont abattus sur elle – ne voit pas sa vie comme ratée et a encore le goût de vivre. À ce propos, on pourrait conclure que même le choix de son prénom n'est pas un hasard. Au contraire, il est doté d'un symbolisme particulier : traduit du mot grec πέτρος (*petros*) signifiant « pierre, rocher », le prénom de Petrija signifie « celle qui est dure comme une pierre », personnifiant, d'une certaine manière, toutes les femmes que les mœurs patriarcales n'ont pas épargnées.

6. UNE APPROCHE SUBVERSIVE DU CONCEPT PATRIARCAL DE LA MATERNITÉ

Nous retrouvons également le thème de la maternité en tant qu'impératif social auquel les femmes sont obligées de se soumettre dans deux films de Živko Nikolić : *Jovana, la femme de Luka* [Jovana Lukina] (1979), et *Incroyable mais vrai* [Čudo nevideno] (1984). Ils dépeignent, tous les deux, l'univers campagnard du Monténégro qui constitue par ailleurs un des traits distinctifs de ce réalisateur. Regardons de plus près d'abord le premier qui met en scène un jeune couple marié qui vit « au diable vauvert » en s'occupant de la fabrication de chaux vive. Son titre – *Jovana, la femme de Luka* – indique qu'au centre de l'intrigue se trouve une femme (Jovana) appartenant à son mari (Luka)⁶³ et que, par conséquent, sa vie est entièrement conditionnée par des mœurs patriarcales. [Figure 18, p. 226.] Cela est confirmé dès le début du film lorsque Jovana fait un geste plein de signification : elle fait la promesse à Luka de lui donner un fils et exprime ainsi sa volonté – consciente ou non – d'affirmer l'ordre patriarcal en participant à sa reproduction. Mais qu'est-ce qui justifie une telle interprétation de la promesse donnée par Jovana ? D'abord il est bien connu qu'enfanter un descendant mâle est considéré comme impératif dans la société traditionnelle monténégrine car le fait d'avoir un fils symbolise, dans ce milieu rural, à la fois la perpétuation de la lignée familiale et la survie de la société. Ensuite, il permet à la femme, en tant que mère, d'accéder à un statut plus favorable au sein de la communauté.

⁶³ Zerina Čatović, « Balkan Cinema Identity as Consequence of Postcolonialism : the example of Montenegrin director Živko Nikolić », in *Representation of Identities and Film studies*, présenté à CINECRI '15 Film Studies and Cinematic Arts Conference, Istanbul, [s.n.], 2015.

Cependant, après plusieurs événements dramatiques, le destin bien déterminé de Jovana va prendre une toute autre direction en la sortant complètement du modèle défini par les valeurs traditionnelles, si bien que la promesse qu'elle a donnée à son mari sera bien vite compromise. La monotonie de la vie conjugale est brusquement interrompue par la venue des passagers qui se succèdent les uns aux autres, ce qui provoque une suite des scènes dramatiques : meurtres, viols, dévastation de l'église et du cimetière, etc. Le couple est contraint aussi de participer, directement ou non, à ces événements : ainsi, Jovana est forcée de pendre un homme tandis que Luka a un rapport sexuel avec une autre femme, et cela en présence de son épouse ; enfin, Jovana est violée sous les yeux de son mari qui reste étrangement indifférent et préoccupé par son travail... Ces événements dramatiques sont mis en exergue par le décor et l'atmosphère du film : cette violence brutale et incontrôlée se déroule dans un paysage désertique, sombre, et dans un cadre socioculturel ambigu qui relie symboliquement le Monténégro médiéval à la réalité contemporaine de la société yougoslave⁶⁴.

La passivité de Luka d'un côté, et les exigences de l'ordre patriarcal de l'autre, finiront toutefois par pousser la jeune femme à trouver la force et les moyens de faire face aux situations difficiles provoquées par les événements imprévus. Le facteur principal qui conditionnera sa métamorphose sera la découverte (ou redécouverte) de sa sexualité et de son corps qui n'est rien d'autre que la (re)découverte d'elle-même, de son être féminin entravé et refoulé par des siècles de tradition aliénante. Cette découverte est par ailleurs fortement stimulée, voire déclenchée, par l'arrivée au village de l'iconographe Petar dont le comportement envers Jovana diffère ostensiblement de celui des autres hommes : attentif et affectueux, l'iconographe se révèle un facteur perturbant et subversif dans un ordre patriarcal bien déterminé car il réussit à établir avec la jeune femme une relation platonique, mais chargée d'une tension sexuelle prononcée. C'est donc avec l'éveil de sa sexualité en présence de Petar que Jovana finira par sortir progressivement du cadre patriarcal rigide et par prendre une telle liberté, elle sera même capable de rejeter l'impératif de reproduction et de maternité. La scène où elle casse le berceau fabriqué par Luka représente un geste fortement symbolique, qui peut être vu comme un véritable sacrilège aux yeux d'un milieu patriarcal, geste qui peut être comparé à celui de Zora, dans le film *J'étais plus forte*, lorsqu'elle frappe son mari⁶⁵. Mais, la « conscience corporelle » de Jovana, ou plutôt sa détermination à se réapproprier son

⁶⁴ Maja Bogojević, *Op. cit.*, p. 370.

⁶⁵ Voir le chapitre *La mère...* : « 2. Être la mère en temps de guerre ».

propre corps afin de pouvoir décider de ce qu'elle en fera de lui, se développe en particulier après le viol brutal d'une femme, dont elle est témoin. Cette transgression se manifeste dans une scène où elle danse nue devant les musiciens gitans, tout en entrant dans une sorte d'extase⁶⁶, ce qui est considéré comme une nouvelle violation du tabou patriarcal exigeant que l'héroïne soit encore une fois punie pour son comportement inapproprié. Toutefois, sa transformation s'avère irréversible, car la scène de danse extatique représente une sorte de rite de passage qui culmine dans une autre scène – celle dans laquelle Jovana assassine Luka en le poussant dans la chaux vive.

Le fil des événements que nous venons d'évoquer a donc amené Jovana à un point de non-retour en la poussant à se révolter contre toutes les règles et tous les principes patriarcaux. Même si elle est consciente que c'est la maternité qui donne aux femmes accès à certains privilèges dans la société, Jovana la rejette afin de pouvoir s'approprier son identité propre, indépendante des rôles maternel et conjugal qui la relie, par mariage et conformément à la tradition, à un homme. En rejetant ces rôles que la société lui impose, elle devient, aux yeux des autres, l'« incarnation du péché originel » menaçant de tout détruire. À ce propos, il est intéressant d'analyser un autre élément significatif qui pourrait apparaître à première vue comme une provocation, voire même un acte de sacrilège de la part du réalisateur : il s'agit de la comparaison établie entre l'image de Marie, Mère de Dieu, et Jovana. Qu'en est-il exactement ?

Au cours du film, plusieurs personnes trouvent que la beauté de Jovana est surnaturelle, à la fois diabolique et divine, impression qui est renforcée par sa ressemblance avec le visage d'une icône de la Vierge peinte par Petar. De cette manière, Jovana est placée dans un discours archétypal. Toutefois, c'est Petar, l'homme qui joue un rôle crucial dans l'éveil corporel et sexuel de la jeune femme, qui empêche à la fois sa sacralisation et le sacrilège qui lui serait imputé, en dissociant Jovana de l'image de la Mère de Dieu. C'est souligné clairement dans la scène où l'iconographe montre l'icône à Jovana : lorsque celle-ci dit stupéfaite « c'est moi », il la corrige sans équivoque en répondant : « non, c'est la mère de Dieu ». Ainsi, en faisant la distinction nette entre deux images – celle de Marie et celle de Joavana, Petar délimite symboliquement deux mondes bien différents : celui des icônes, du sacré et de l'imaginaire, de celui de la vie réelle à laquelle appartient Jovana avec sa sensualité libérée et sa féminité retrouvée.

⁶⁶ Dans l'imaginaire populaire les gitans sont très souvent liés au surnaturel.

L'histoire des femmes dans le second film de Živko Nikolić – *Incroyable mais vrai* [Čudo neviđeno] – nous donne un nouvel aperçu d'une société façonnée par les normes patriarcales, focalisées sur l'impératif de procréer un descendant mâle. Ce n'est évidemment pas un hasard si le réalisateur a choisi de mettre dans le titre original le terme « miracle »⁶⁷. En effet, l'intrigue de ce film est tissée autour d'une rencontre entre le monde moderne et une société traditionnelle. L'arrivée dans un village tranquille du Monténégro d'Amerikanka⁶⁸ – une belle étrangère émancipée qui représente un facteur perturbateur susceptible de bouleverser et même de renverser un ordre social jusqu'alors incontestable – ne pouvait être perçue par les villageois que comme un « miracle ». Mais l'étrange étrangère n'est pas un « miracle » unique dans ce film. Le comportement du prêtre du village qui abuse des femmes en prétendant « guérir » leur stérilité, ou encore les projets de Šćepan qui s'efforce d'assécher un énorme lac, sont également présentés comme miraculeux.

Toutefois, parmi tous ces personnages, c'est Amerikanka qui suscite les réactions les plus vives des villageois. D'une part, elle est perçue comme un miracle qui est aussi une forme de défi que, conformément à la psychologie masculine patriarcale, tous les hommes veulent subordonner et contrôler. D'autre part, cependant, elle est vue comme un paradigme de la beauté et de la fertilité, raison pour laquelle chaque homme souhaite l'avoir pour femme afin d'engendrer des fils. En ce qui concerne les intentions de l'héroïne elle-même, il n'est pas difficile de deviner que, consciente des pouvoirs qu'elle exerce sur les hommes, elle les manipule aisément. Enfin, la particularité du personnage d'Amerikanka est soulignée une fois encore : à travers le regard que l'auteur du film porte sur les femmes du village qui sont présentées comme étant aux antipodes de la belle étrangère. Le meilleur exemple en est Krstinja, une femme entièrement dépendante de son mari Šoro⁶⁹ dont elle n'arrive pas à tomber enceinte, ou encore sa belle-mère, dominante et autoritaire, avec des traits masculins stéréotypés⁷⁰. Toutefois, pour éviter un tableau manichéen, le réalisateur incorpore dans son histoire des éléments qui, comme nous le verrons par la suite, conduiront progressivement à une possible réconciliation de ces antipodes.

La valeur symbolique de la maternité est employée par Živko Nikolić de manière très directe, par l'intermédiaire des personnages d'Amerikanka et de Krstinja, qui sont au départ opposés l'un à l'autre. Conscientes de la signification socioculturelle du rôle maternel, ces

⁶⁷ Traduction littérale : « Un miracle jamais vu ».

⁶⁸ [Américaine].

⁶⁹ La distinction est perceptible également sur le plan visuel car Krstinja est habillée en noir (contrairement à Amerikanka).

⁷⁰ Ella a la moustache, fume la pipe, fait des commentaires lascifs etc.

deux jeunes femmes simulent – indépendamment l'une de l'autre – leurs grossesses respectives, tout en utilisant ce symbole comme un moyen de survie dans un milieu qui leur est hostile et dont les règles les étouffent. Ainsi, Amerikanka simule sa grossesse afin d'échapper à une tentative de viol, tandis que Krstinja le fait pour une toute autre raison – la crainte d'être répudiée par son mari et stigmatisée pour être infertile. [Figure 19, p. 226.] Ici, dans les motivations opposées qui nourrissent le comportement des deux jeunes femmes, nous pouvons à nouveau percevoir le reflet de deux images féminines antinomiques présentes dans l'imaginaire populaire : celle de la mère et celle de l'objet du désir masculin. Alors que dans le cas d'Amerikanka, la grossesse devrait changer les regards des autres sur elle et faire qu'elle cesse d'être fétichisée et perçue comme un objet sexuel, dans le cas de Krstinja, la grossesse permet d'accéder à un statut plus favorable au sein de la famille. Deux détails confirment clairement ce constat concernant cette dernière : ainsi, en apprenant qu'elle est « enceinte », son mari Šoro, apparemment impuissant, est tout excité d'avoir eu la preuve tangible de sa virilité, alors que sa mère, après avoir appris la nouvelle, appelle sa belle-fille pour la première fois par son prénom. En d'autres termes, grâce à son état de « femme enceinte », Krstinja – qui jusqu'à ce moment-là n'avait pratiquement aucune identité ni aucun statut au sein de la famille de son mari – est pour la première fois perçue comme un individu, une personne à part entière.

Cette analyse démontre donc comment ces deux femmes, Amerikanka et Krstinja, en recourant à une mascarade féminine exagérée, se servent de leur *pouvoir de reproduction biologique*⁷¹. Il convient de préciser ici le but de ces stratagèmes : d'abord, il s'agit de se protéger de la violence réelle et de la violence symbolique, celle du viol et de la lapidation d'une part, et celle de la misogynie intériorisée qui règle les relations et la hiérarchie entre les femmes de l'autre part. Le point culminant dans le développement de ces deux personnages survient lorsque Amerikanka et Krstinja révèlent l'une à l'autre leurs grossesses simulées dans une scène qui, d'un côté, témoigne de la solidarité féminine, rare dans un tel milieu rigide, et, de l'autre côté, prouve qu'il est possible de dépasser le clivage entre femme dite « traditionnelle » et femme « moderne ». Mais contrairement à la solidarité entre Zora et Marija dans le film évoqué précédemment, *J'étais plus forte*, qui met en valeur l'empathie d'une mère envers l'autre, ici, dans *Incroyable mais vrai*, c'est la solidarité féminine basée sur d'autres expériences féminines communes qui est mise en lumière. Il s'agit, plus précisément,

⁷¹ Maja Bogojević, *Op. cit.*, p. 379.

d'une expérience subversive incarnée dans la maternité en tant que mascarade⁷² qui peut être ici lue comme une sorte de renversement carnavalesque de la société patriarcale qui valorise la femme uniquement en fonction de sa capacité reproductrice.

En optant pour une démarche clairement subversive, Živko Nikolić a réussi à déconstruire, dans ces deux films, les stéréotypes traditionnels de la femme et du féminin, tout en recourant à une représentation réaliste et parfois brutale des conditions de vie dans une société patriarcale, refermée sur elle-même. Ce faisant, il nous laisse entrevoir que les femmes capables de reprendre le contrôle sur leur vie doivent impérativement posséder une grande force de caractère leur permettant de s'affranchir de la domination masculine et des attentes du milieu patriarcal auxquelles elles sont obligées de faire face. Mais les efforts qu'elles déploient ainsi que tous les moyens qu'elles utilisent, démontrent toutefois qu'elles payent pour leur liberté un lourd tribut qui exige énormément de sacrifices de leur part.

7. LA FIGURE ARCHÉTYPALE DE LA MÈRE

Je ne connais pas bien les femmes. J'envie quelqu'un comme Bergman qui sait plonger dans leur sensibilité, au point même de s'identifier à elles. J'essaie pourtant d'être aussi tendre que possible vis-à-vis d'elles, dans la vie comme dans mes films. Ce n'est sans doute pas ce qu'il y a de plus réussi dans mes films car je suis beaucoup plus familier de l'univers masculin. C'est pour cela que j'utilise souvent des images pour les représenter, des icônes, et que je les fais voler dans les airs ou nager dans l'eau. Elles sont rarement sur terre !

Ces propos, qui ressemblent plus à une sorte d'autocritique qu'à une mise en valeur de son propre travail cinématographique, sont tenus par Emir Kusturica⁷³, l'un des rares réalisateurs européens qui ont eu le privilège d'être récompensés deux fois de la *Palme d'or* du Festival de Cannes.⁷⁴ Même s'ils ne peuvent que surprendre lorsqu'on sait que ce cinéaste de renom international a créé plusieurs figures féminines inoubliables, nous les citons ici pour une raison très simple : en effet, malgré la modestie exagérée de leur auteur, ils contiennent quelques indications intéressantes pour la compréhension du profil dominant des personnages féminins chez Kusturica.

Un regard rapide sur l'ensemble des œuvres de ce réalisateur permet déjà de saisir l'importance des figures maternelles parmi ses héroïnes : ainsi, par exemple, la mère de Dino dans *Te-souviens-tu de Dolly Bell* [Sjećaš li se Doli bel, 1981], Sena, la mère de Malik dans

⁷² La simulation de la grossesse en tant qu'emblème de la féminité ultime.

⁷³ Cités d'après Michel Ciment, « Yougoslavie : Emir Kusturica (1955) », in *Petite planète cinématographique*, Paris : Stock, 2003, p. 153.

⁷⁴ *Papa est en voyage d'affaires* [Otac na službenom putu] en 1985 et *Underground* en 1995.

Papa est en voyage d'affaires [Otac na službenom putu, 1985], la femme enceinte (Vera, mère de Jovan) dans *Underground* (1995) ou, encore, la jeune Azra et la grand-mère dans le film *Le Temps des Gitans* [Dom za vešanje, 1988]. Les portraits de toutes ces mères sont effectivement brossés, pour reprendre le terme de Kusturica, avec tendresse : il s'agit des femmes aimantes, patientes et dévouées à leurs familles. Quoiqu'il arrive, elles restent fidèles à l'image d'un archétype maternel : elles savent comment subir et surmonter toutes sortes de difficultés auxquelles elles sont confrontées. Elles incarnent l'idéal, aussi bien de l'amour maternel que d'une mère balkanique traditionnelle, idéal qui s'est forgé durant des siècles et que l'on retrouve dans les récits et dans d'autres formes d'expression de l'imaginaire populaire. Même trompées par leurs maris⁷⁵, elles restent toujours les mêmes, prêtes à pardonner et à se sacrifier pour la famille.

Parmi les figures maternelles qui font partie de la galerie de portraits féminins de Kusturica, une attention particulière sera accordée ici au personnage de Sena de *Papa est en voyage d'affaires* qui est, disons-le d'emblée, l'incarnation presque parfaite d'une figure archétypale de la mère. Pour pouvoir bien saisir tous les traits de ce personnage emblématique de Kusturica, il faut d'abord rappeler brièvement le contexte socio-historique ainsi que le contexte familial qui ont conditionné son destin de femme et de mère. Précisons à ce propos que ce film – dans lequel « l'histoire individuelle rejoint l'histoire collective »⁷⁶ – se construit autour de la vie d'une famille subitement bouleversée par le conflit Tito – Staline en 1948. Il s'agit d'un événement dramatique qui a eu un impact considérable sur le devenir de la Yougoslavie communiste, mais l'image de la dure réalité est toutefois adoucie par le regard de Malik, fils de Sena et de Meša, à qui est confié le rôle de narrateur : c'est un garçon somnambule de six ans⁷⁷, qui découvre le monde et les problèmes des adultes. L'intrigue débute lorsque Ankica, la maîtresse de Meša affectée par la jalousie, dénonce son amant auprès de Zijo, le beau-frère de ce dernier⁷⁸, sous prétexte qu'il aurait prononcé à propos de Staline des paroles censées être suspectes. Sans avoir commis aucune « faute politique »

⁷⁵ C'est le cas, par exemple, de Sena dans *Papa est en voyage d'affaires* et Vera, dans *Underground*. Ces deux rôles sont interprétés par la même actrice – Mirjana Karanović.

⁷⁶ Yohann Lemaire, « Jouer avec le réel, *Papa est en voyage d'affaires* de Emir Kusturica », *Lignes de fuite*, n° 4, 2008, p. 2/5, http://www.lignes-de-fuite.net/IMG/_article_PDF/article_101.pdf

⁷⁷ « Son somnambulisme est, au fond, une réaction à une situation conflictuelle qui affecte aussi bien sa famille que son pays ». « Étoiles et toiles », entretien avec Emir Kusturica réalisé par Martine Jouando et Dejan Bogdanovic, Sarajevo, juillet 1985, diffusée le 14 octobre 1985. Cité d'après Galeshka Moravioff, *Papa est en voyage d'affaires. Un film de Emir Kusturica*, Distribution films sans frontières, s. l. n. d.

⁷⁸ Le frère de Sena et fonctionnaire du Parti qui devient plus tard mari d'Ankica.

réelle, Meša devient ainsi prisonnier politique : il est « envoyé en voyage d'affaires ⁷⁹ » tout simplement parce qu'il se trouvait « au mauvais endroit au mauvais moment », c'est-à-dire dans le triangle amoureux entre Ankica et Sena⁸⁰. Naturellement, l'arrestation de Meša et les événements qui l'ont précédé vont fortement perturber la vie de tous les acteurs impliqués dans l'histoire, et en particulier celle de Sena – la mère de deux garçons en bas âge qui devient donc subitement l'épouse d'un prisonnier politique – et se voit obligée de porter le lourd fardeau de la détresse familiale.

Comme nous allons nous focaliser à présent justement sur le personnage de cette femme, il nous semble pertinent pour illustrer notre analyse ultérieure d'évoquer ici quelques explications d'Emir Kusturica formulées à son égard lors d'une interview. Ainsi, nous apprenons qu'au départ le scénario de son film « était centré sur la mère » avant que le réalisateur ne se rende pas compte « qu'il valait mieux faire un film sur les deux piliers de la famille », c'est-à-dire la mère et le père. Dans la suite de ses explications, Kusturica décrit l'évolution de l'idée du personnage de son héroïne – d'une femme passive, soumise, à une combattante acharnée – tout en mettant l'accent sur son portrait psychologique qui se caractérise principalement par son aptitude au sacrifice et son stoïcisme. Enfin, il souligne l'importance majeure du personnage de Sena en tant que mère par ces mots qui ne laissent aucun doute : « S'il n'y avait pas eu de mère », dit Kusturica, « il n'y aurait eu ni famille ni film ». ⁸¹

Pour la jeune femme, les rudes épreuves commencent surtout lorsqu'elle devient, après le départ de Meša, le pilier de « la nouvelle cellule familiale »⁸². Obligée de s'occuper toute seule de ses deux fils, elle se trouve soudain partagée entre son mari et son frère Zijo : une situation inédite pour elle, très lourde à gérer quand on sait que le lien entre un frère et une sœur représente, dans le monde patriarcal de Sena ainsi que dans l'imaginaire populaire, une relation sacrée. Toutefois, l'absence de l'autre pilier familial, la mère de la famille se révèle prête à tout faire pour protéger son couple et ses enfants : ainsi, afin de pouvoir rendre

⁷⁹ « Voyage d'affaires » est un euphémisme employé pour désigner le départ d'une personne déportée et assujettie au travail forcé.

⁸⁰ Nebojša Jovanović, « Futur antérieur of Yugoslav cinema, or, Why Emir Kusturica's legacy is worth fighting for », in Daniel Šuber, Slobodan Karamanić (éd.), *Retracing Images: Visual Culture after Yugoslavia*, Leiden ; Boston : Brill, 2012, p. 156.

⁸¹ Voici la partie de cette interview à laquelle nous nous référons : « Dans une première version, elle [Sena] supportait passivement tout ce que son mari lui faisait. Puis, j'ai voulu remodeler le personnage. Finalement, elle résiste, ne garde pas le silence et se bat. En fait, elle réagit comme le ferait une femme aujourd'hui. Elle n'abandonne ni ses enfants ni son mari. Elle ne détruit pas sa famille. Au contraire, elle la sauve et la fait survivre grâce à son stoïcisme et son sacrifice. S'il n'y avait pas eu de mère, il n'y aurait eu ni famille ni film ». in : « Étoiles et toiles », l'entretien avec Emir Kusturica, *Op. cit.*

⁸² Yohann Lemaire, *Op. cit.*, p. 2/5.

visite à son mari dans un camp de travail, elle vend des accessoires de la maison ; ayant appris la vraie raison de l'arrestation de Meša, elle va chercher Ankica pour régler ses comptes avec elle ; finalement, quand Meša, libéré, obtient un nouveau poste dans une autre ville, Sena le suit avec les enfants. Pourtant, à un moment donné, tous ses efforts semblent s'avérer vains car sa propre condition ne cesse d'empirer : on la voit enceinte et épuisée par le travail tandis que Meša recommence à la tromper. La tension entre les deux époux culmine dans la scène où Sena découvre les indices de son infidélité. Elle reproche ouvertement à son mari de ne pas mériter les sacrifices qu'elle a faits pour lui tout en lançant en colère : « Tu aurais mieux fait de rester sur l'Île (en prison) ! [...] Pourquoi tu ne t'es pas suicidé ! [...] le dégât serait moindre ⁸³ ». L'évocation par Sena de la prison – la sinistre Île Nue [Goli Otok]⁸⁴ – provoque une réaction très violente de Meša qui, hors de lui, se met à l'insulter, la maudire et la frapper devant les enfants. Le dernier cadre de cette scène est très touchant : l'intervention de Malik visant à protéger sa mère devant l'agression incontrôlée de son père suscite le renversement complet de la situation qui se termine par une sorte de catharsis et, finalement, par la réconciliation des époux.

Cette scène révèle, selon Nebojša Jovanović, que la sphère privée peut souvent représenter un miroir de la sphère publique en fonctionnant comme un plateau pour les enjeux de pouvoir, avec sa propre dynamique d'oppression et de violence⁸⁵. La violence (politique/idéologique) que Meša avait subie est transposée dans le milieu domestique, où la victime devient l'agresseur. D'ailleurs, il ne faut pas oublier que ce sont justement les événements relevant de la sphère privée qui ont provoqué les mésaventures de Meša. En ce sens, la discordance supposée entre les deux sphères, qui s'incarnent dans la famille et dans le système idéologique, est déstabilisée par l'intrusion du public dans la vie privée. La fluidité des frontières au sein du binôme privé/public dont le réalisateur se sert, nous montre que la séparation entre, d'une part, le collectif et le politique, et d'autre part, l'individuel n'est pas possible. De la même manière, la femme-mère ne représente pas non plus un domaine privé, mais symbolise un « être-espace » liminal, c'est-à-dire, un point de contact entre deux sphères d'un même contexte socioculturel.

Même le facteur « religion » ne change pas radicalement cette vision de la femme-

⁸³ [Bolje bi bilo da se nisi vratio s Otoka ! [...] što se nisi ubio [...] manja bi šteta bila !].

⁸⁴ Sur cette tristement célèbre île de la Mer adriatique le régime titiste a érigé, après le conflit avec l'Union soviétique en 1948, un camp pour les prisonniers politiques – les personnes accusées d'être restées fidèles à Staline. Voir le chapitre *Vers une égalité de droits*, dans la partie *La question féminine et son contexte historique et socioculturel*.

⁸⁵ Nebojša Jovanović, *Op. cit.*, p. 156.

mère, et n'accentue pas la dimension privée de la vie familiale, comme on pourrait s'y attendre. Les rites, musulmans ou chrétiens orthodoxes que l'on retrouve dans l'univers cinématographique de Kusturica⁸⁶, se déroulent entre ces deux sphères, représentant de cette manière aussi un lien entre la tradition et la modernité ainsi qu'un espace liminal qui peut être également qualifié de féminin. Sena, en tant que paradigme de cette liminalité, figure ainsi comme pilier de la famille entière, c'est-à-dire quelqu'un qui maintient l'équilibre entre tous les éléments qui façonnent son univers, ce qui est surtout perceptible dans la longue scène du mariage du frère cadet de Sena : profitant de l'ambiance de fête, Meša force sa femme à se réconcilier avec Zijo afin d'apaiser leurs relations et mettre fin aux désaccords familiaux (en réalité, pour regagner son propre statut au sein de la famille). Après avoir refusé de le faire, Sena se rapproche de son frère et, tout en gardant une distance émotionnelle, lui demande à nouveau : « Arrives-tu à dormir frerot ?⁸⁷ ». Puis, dans l'une des séquences finales, on la voit soigner Zijo qui, ivre, s'est blessé. Parallèlement à la reprise par Meša de son statut « masculin » auparavant compromis, Sena réaffirme son rôle traditionnel. À la fin du film, son statut de mère dévouée – qui par ailleurs n'a jamais été mis en cause – est accentué davantage : Sena est en état de grossesse avancée, un signe qui confirme qu'elle reprend, à côté de son rôle retrouvé de sœur affectueuse, son rôle d'épouse au sein du couple traditionnel.

Comme le démontre cette héroïne attachante du film *Papa est en voyage d'affaires*, les représentations de la mère chez Kusturica correspondent bien à une « réalité » ethnographique, qui se rapproche d'une conception mythique de la figure maternelle. Dans ses autres films aussi, on l'a déjà remarqué, nous pouvons voir des mères-femmes qui, conformément aux valeurs traditionnelles, incarnent toutes les qualités de la bonne mère. Cela concerne surtout celles d'entre elles qui décèdent juste après l'accouchement, telles Vera dans *Underground* et Azra dans *Le Temps des Gitans*. En fait, en les laissant mourir au moment où elles donnent la vie à un nouvel être qui par sa naissance confirme le triomphe sur le *thanatos*. Kusturica transforme ses personnages en créatures mythiques, en véritables métaphores du sacrifice maternel. De cette manière, il fait appel aux « codes » archétypaux tout en établissant le parallèle avec la figure maternelle mythologisée qui, depuis des siècles, nourrit l'imaginaire

⁸⁶ À propos de la religion ce réalisateur précise : « Dans mes films je parle de mon enfance et de ce que j'ai vécu. Mais l'islam n'est plus purement traditionnel, même les rituels sont altérés par le fait qu'ils se déroulent dans une famille communiste ». Extrait d'un entretien « Etoiles et toiles », *Op. cit.*

⁸⁷ [Možeš li spavat' brate ?] Cette question renvoie à la scène dans laquelle Sena tente mais sans succès d'obtenir de l'aide de son frère après l'arrestation de Meša.

populaire balkanique⁸⁸. Même si on peut, bien sûr, analyser les représentations du genre dans ses films à travers le prisme de la notion de « l'intimité culturelle », c'est grâce à ces « codes » que ce réalisateur réussit à dépasser le cadre national et régional, c'est-à-dire yougoslave et balkanique, pour atteindre une dimension plus large, universelle.

Pour conclure ce sous-chapitre, nous pouvons revenir aux propos de Kusturica affirmant au sujet de ses personnages féminins que « ce n'est sans doute pas ce qu'il y a de plus réussi dans mes films ». Notre analyse démontre que ce jugement est fondé plutôt sur la modestie, comme d'ailleurs d'autres appréciations du réalisateur concernant son univers féminin. Dans certains films, par exemple, Kusturica a même réussi à créer des portraits de femmes-mères qui diffèrent ostensiblement de ceux analysés ici confirmant de cette manière qu'il est toujours capable d'échapper aux stéréotypes et de s'ouvrir vers d'autres horizons⁸⁹.

8. UNE RICHE GALERIE DE FIGURES MATERNELLES : « MÈRE COMMUNE », MÈRE CÉLIBATAIRE, MÈRE « MAUVAISE FILLE » ...

Durant les années 1980 et 1990, la « galerie » constituée de différentes figures de mères dans la cinématographie serbe s'est considérablement enrichie, notamment avec de nouveaux portraits de personnages contemporains – des mères « modernes » qui reflètent ou incarnent la réalité sociale de l'époque. Ce sont surtout les réalisateurs du « Groupe de Prague » qui ont contribué à l'enrichir et la diversifier : en effet, ces cinéastes – qui ont par ailleurs réalisé leurs œuvres les plus importantes pendant cette période – se sont appliqués à traiter, comme nous l'avons déjà précisé, « des thèmes contemporains ou du passé récent », abordant souvent la problématique de la *Yougoslavie dé-idéalisée*⁹⁰ et les phénomènes sociaux qui s'y rapportent. Tout en s'efforçant d'apporter un nouveau regard sur une époque nouvelle, *post-titiste*, ils introduisent également de nouveaux types de héros : ainsi, pour paraphraser Ildiko Erdei, leurs protagonistes ne sont plus « les héros de la révolution, ni les anti-héros en marge de la société » chers à la Vague noire, mais des gens simples, « ordinaires », des

⁸⁸ Il suffit de rappeler à ce propos le poème populaire *Construction de Skadar* dont nous avons déjà parlé, et plus particulièrement le personnage mythique de la mère emmurée, archétype du sacrifice maternel.

⁸⁹ Les meilleurs exemples en sont deux personnages des mères originaux : Elaine dans *Arizona Dream* (1993) et Jadranka dans *La vie est un miracle* [Život je čudo] (2004). Cependant, nous ne les soumettrons pas ici à notre analyse car ces films ne font pas partie de notre corpus : le premier est un « film américain » de Kusturica alors que le second est tourné après l'an 2000.

⁹⁰ Jasmina Papa, « Le groupe de Prague : le cinéma en tant que production culturelle non-nationaliste dans la Yougoslavie des années 1980 », *Balkanologie. Revue d'études pluridisciplinaires*, vol. 4, n° 1, 2000, p. 12.

personnes que l'on pourrait rencontrer dans la vie quotidienne et auxquelles on pourrait facilement s'identifier⁹¹.

Parmi les personnages de mères emblématiques de cette époque, une place à part revient à Keva dans le film *Maîtres, maîtres* [Majstori, majstori] de Goran Marković, sorti en 1980. L'analyse qui suit devrait démontrer pourquoi. La femme de ménage d'une école primaire, Tankosava, que tout le monde appelle Keva [*Daronne* / « mère », en argot], part à la retraite et le personnel de l'école décide de préparer une fête pour lui rendre hommage. Précisons à ce propos que, même si l'intrigue se construit autour de son départ à la retraite, Tankosava ne figure pourtant pas comme le personnage central du film, ce rôle est accordé, en réalité, à la collectivité de l'école tout entière : car, tandis que Keva représente un individu marginalisé et passif, une personne dont on n'entend jamais la voix, l'école est érigée en une véritable métaphore incarnant le contexte social de l'époque. Plus précisément, on pourrait dire que Goran Marković brosse le portrait de son héroïne en soulignant ses traits trop ordinaires. C'est une femme de la classe ouvrière, une « mère commune » que tout le monde exploite – les collègues, les enseignants et même ses propres enfants. Elle reste souvent indifférente aux événements qui se passent autour d'elle, sans aucune capacité d'influencer les décisions des autres.

Vu le statut et le profil psychologique de Keva, il est fort probable que le réalisateur a choisi ce personnage pour donner un aperçu critique des rapports entre les institutions sociales et l'individu, aperçu à travers lequel se reflète aussi la position de la femme de la classe ouvrière yougoslave du début des années 1980, juste après la disparition de Tito. Plusieurs scènes du film font apparaître sans ambiguïté cette vision critique de la réalité sociale traitée par l'auteur. Citons, à titre d'exemple, une remarque faite par l'une des enseignantes de l'école qui prépare (maquille) Keva pour la fête, et qui est assez frappante : « Vous [les femmes] êtes habituées à vous promener comme des épouvantails ! Tu bosses toute la journée, soit à l'école, soit à la maison, n'est-ce pas ? Tu ne penses jamais à toi-même⁹² ». [Figure 20, p. 227.] La condition défavorable de cette femme ouvrière est soulignée par les propos de la directrice de l'école, un personnage dont nous parlerons ultérieurement. C'est une personne autoritaire et ambitieuse, l'incarnation même de la *nomenklatura* dirigeante du système autogestionnaire titiste, qui décide d'organiser à tout prix la fête en question, avec cet

⁹¹ Ildiko Erdei, « Film kao artefakt : 'Nešto između' Srđana Karanovića » [Film comme artefact : *Mi-figue, mi-raisin* de Srđan Karanović], *Etnoantropološki problemi*, vol. 12, n° 4, 2017, p. 996.

⁹² [Navikle ste bre ko strašila da idete. Rintaš po ceo dan, što po kući, što po školi, jel' tako ? Na sebe i ne misliš.]

argumentaire : « Si on a pu organiser une fête de départ pour quiconque est passé par cette école et lui offrir une montre en or, on peut au moins faire un peu plaisir à une femme qui a, pendant la moitié de sa vie, nettoyé derrière nous !⁹³ ». Pourtant, lors de la fête, Keva reste encore en marge des événements, négligée par ses collègues de l'école et par tous ceux dont elle s'est occupée pendant des années. Ce rite de passage en forme de fête de départ ne représente en réalité aucun vrai changement majeur pour cette femme. Sa passivité et son impuissance sont peut-être le mieux représentées dans la scène où elle obtient le cadeau de départ, que son fils et sa belle-fille essaient de lui prendre. Keva - la Daronne, qui ne pense pas à elle-même, incapable de revendiquer quoi que ce soit, reste juste une image iconique de la mère sacrificielle (et sacrifiée) : malgré tous ses mérites, cette fois encore comme toujours, elle n'obtient aucune récompense réelle, à l'instar de nombreuses mères traditionnelles qui acceptent leur position soumise, qui se sacrifient inlassablement et donnent tout à autrui, sans rien demander en échange.

Durant les années 1980, les comédies qui s'adressent à un large public deviennent assez populaires, raison pour laquelle elles sont, parallèlement à leur distribution dans les salles de cinéma, souvent diffusés à la télévision. Même si certaines d'entre elles sont parfois légères ou destinées à un public d'adolescents, elles abordent le plus souvent les thèmes de la vie quotidienne familiale et donnent ainsi un aperçu particulièrement intéressant de la vie des femmes. Prenons pour illustration le film *Ce n'est pas facile avec les hommes* [Nije lako s muškarcima, 1985] de Mihajlo Vukobratović. Tout en abordant avec humour le thème de la jeune femme divorcée et mère célibataire, cette comédie met sous la loupe une situation délicate et réelle d'une mère « moderne » qui s'efforce à la fois d'assurer l'avenir de sa famille et d'être une bonne mère ainsi qu'une bonne amie avec son ex-mari, sans pour autant négliger sa carrière... Mais en essayant de réconcilier tous ces rôles que la société contemporaine lui impose, cette mère de trois filles adolescentes finit par oublier sa propre féminité et n'arrive plus à prendre soin d'elle-même. Par ailleurs, ce film pourrait également constituer une autre illustration, celle qui prouve que les stéréotypes de la mère célibataire moderne, souvent utilisés dans les films hollywoodiens de l'époque, ont été adaptés et incorporés dans la réalité yougoslave des années 1980.

Une autre comédie, sortie en 1986, *Sekula et ses femmes* [Sekula i njegove žene] de Dragoslav Lazić nous offre un regard tout aussi comique mais quelque peu différent sur le

⁹³ [Ako smo svakoj šuši koja je prošetala guzicu kroz ovu školu mogli da priredimo proslavu i delimo zlatne, satove onda možemo valjda i ženi koja je pola svoga veka provela čisteći naša govna da priredimo malo radosti !]

changement de rôles et de relations de genre dans la société serbe contemporaine. Cette fois l'histoire se déroule dans un milieu traditionnellement conservateur et patriarcal et se construit autour d'un célibataire, Sekula, un jeune forgeron qui vit avec sa mère et n'arrive pas à fonder une famille ni à entretenir une relation stable. Les femmes se succèdent dans sa vie et le quittent rapidement – sauf la première, Spasenija, qui meurt quelques années après la naissance de leur enfant, tout en rêvant d'une vie meilleure. Ainsi, dans la maison à la campagne du forgeron défilent, l'une après l'autre, une cambrioleuse au comportement libertin qui se marie afin d'échapper à la police, une vétérinaire émancipée et autoritaire qui impose les règles et la discipline à tous les membres de la famille mais autorise Sekula à rester un macho pour qu'elle puisse sentir « la main virile de l'homme » [da osetim mušku ruku], enfin, une chanteuse folk qui n'arrive pas à s'adapter à la vie rurale... Toutes ces femmes, quatre en somme, quittent donc le forgeron pour des raisons différentes en lui laissant leur enfant, de sorte que Sekula se retrouve à nouveau seul, entouré de ses enfants abandonnés par leurs mères respectives⁹⁴.

Dans cette comédie, il s'agit évidemment d'une parodie de la vie patriarcale, rurale, profondément bouleversée par les changements socioculturels de l'époque. À première vue déjà, on peut constater que toutes les épouses de Sekula sont très éloignées des rôles traditionnellement accordés aux femmes dans un milieu rural⁹⁵ : guidées par le besoin de satisfaire leurs plaisirs ou de réaliser leurs projets professionnels, elles finissent toutes par abandonner leurs enfants au profit de leurs intérêts personnels. En d'autres termes, selon la vision de la société que nous offre ce film, en tout cas d'après ce qui ressort des représentations caricaturales de personnages des femmes qui y dominent, l'ordre patriarcal semble être perturbé avant tout par le consumérisme, l'égoïsme et l'ambition féminins. Cette vision n'a rien d'original et n'exprime pas d'ailleurs le regard personnel du réalisateur Dragoslav Lazić, elle correspond en réalité à une opinion plus générale. En effet, il est bien connu qu'on a souvent, dans la deuxième moitié du vingtième siècle, culpabilisé les femmes tout en mettant l'accent sur leur responsabilité dans la désintégration de la famille et la corruption des mœurs⁹⁶. On a surtout visé, bien sûr, celles qui disposaient librement de leur

⁹⁴ Il va ensuite tomber amoureux de Milka, la fille de son ami, une jeune femme modeste et douce, éduquée dans un esprit patriarcal.

⁹⁵ Même Spasenija, sa première épouse, qui – mourante mais affectée par la jalousie et l'idée de le laisser aux autres femmes – essaie de le tuer dans une scène tragi-comique.

⁹⁶ Voir dans : Momčilo Isić et Vera Gudac-Dodić, *Žena je temelj kuće : žena i porodica u Srbiji tokom dvadesetog veka* [La femme est le pilier de la famille : la femme et la famille en Serbie au cours du vingtième siècle], Beograd : Institut za noviju istoriju Srbije, Biblioteka studije i monografije, n° 68, 2011.

corps et de leur sexualité – ce qui est inimaginable pour une « bonne mère » – et celles qui étaient plus émancipées et indépendantes, une preuve de plus que les femmes qui cassent le moule des structures patriarcales sont toujours désignées comme de « mauvaises filles »⁹⁷. C'est cette attitude qui se reflète dans l'élaboration des personnages féminins de *Sekula et ses femmes*, plus exactement dans le jugement moral de leur choix et de leur mode de vie.

9. LA MÈRE « MÉDITERRANÉENNE »

La représentation de la figure maternelle que l'on trouve chez Kusturica – représentation qui réunit à la fois les éléments réels relevant de l'ethnographie et ceux empruntés à une conception mythologisée de la mère – n'est pourtant pas une particularité propre au réalisateur du *Papa est en voyage d'affaires*. Nevena Daković souligne à ce propos que les mères sont fréquemment représentées dans le septième art sous forme de figures qui naviguent entre deux pôles – celui du *réel* et celui du *mythique*, à la fois remettant en cause et reproduisant perpétuellement l'ordre patriarcal⁹⁸. La mère est ainsi positionnée comme une divinité, à la fois fécondatrice et chtonienne, c'est-à-dire considérée simultanément comme bénéfique ou maléfique en fonction d'autres éléments de l'univers diégétique. Selon la même chercheuse, cette représentation repose, même visuellement, sur une image typée de la *mère méditerranéenne* : habillée presque régulièrement en noir et paraissant à première vue plus âgée qu'elle ne l'est, elle se distingue aussi par une force de caractère insoupçonnée – elle est avisée, déterminée et accepte sans contestation la vie telle qu'elle est⁹⁹.

Nous trouvons dans le film *L'Amérique des autres* [Tudja Amerika, 1995] de Goran Paskaljević des exemples presque parfaits de ce type maternel, incarnés par les mères des deux héros principaux et d'origines différentes, respectivement monténégrine et espagnole. En effet, ces deux personnages féminins, par ailleurs très attachants, possèdent tous les deux les traits caractéristiques, mentionnés plus haut, de l'archétype de la *mère méditerranéenne*. On pourrait même dire qu'elles sont les expressions vivantes du paradigme des valeurs traditionnelles de cette région qui façonnent, d'une manière ou d'une autre, les vies de tous les membres d'une communauté. Il n'y a pas de doute que le réalisateur a choisi de les traiter comme une sorte de binôme, de figures doubles, afin d'accentuer non seulement les analogies

⁹⁷ Constantina Safilios-Rothschild, « 'Good' and 'Bad' Girls in Modern Greek Movies », *Journal of Marriage and the Family*, vol. 30, n° 3, 1968, p. 527.

⁹⁸ Daković Nevena, « Mother, Myth and Cinema », *Film Criticism, Special issue on Post-Communist Cinema*, vol. 21, n° 2, 1996-97, p. 42.

⁹⁹ Daković Nevena, *Op. cit.*, p. 47.

de leurs destins mais aussi la proximité de leurs profils psychologiques, façonnés par des traditions similaires, presque identiques.

Ces deux femmes dont les destins se sont croisés¹⁰⁰ en lien avec les aléas de la vie des émigrés, ne se sont jamais rencontrées en réalité. Et, pourtant, elles fonctionnent dans le film comme des miroirs posés dans des temps différents. Ce procédé, fondé sur le principe du parallélisme utilise en fait de nombreux points communs entre les deux héroïnes dus à leur appartenance à la même aire culturelle régionale : premièrement, obligées de suivre leurs fils expatriés en Amérique – l'Espagnol Alonso et le Monténégrin Bajo – ces deux femmes sont contraintes d'affronter la vieillesse à l'étranger, loin de leur pays natal ; deuxièmement, elles rencontrent les mêmes difficultés à surmonter le lourd sentiment de dépaysement ainsi que la nostalgie grandissante ; et, troisièmement, un signe qui ne trompe pas : elles possèdent toutes les deux la même apparence physique, elles sont habillées de noir, bien sûr, avec des foulards traditionnels... Cette similitude frappante entre les deux vieilles dames saute aux yeux en particulier dans la scène où la mère de Bajo, désemparée, se plaint à son petit-fils de son embarras dans un monde où elle se sent perdue, où « rien n'est à moi » [sve je tudje]. Paraissant reproduire les propos de la mère d'Alonso, disparue auparavant, à qui manquaient toujours, dans sa maison américaine, sa table de pierre, son puits et son oranger, la mère de Bajo a recours pratiquement aux mêmes mots pour énumérer tout ce qui lui manque : « Je n'ai pas la table de pierre, le vrai feu dans la cheminée, le puits... je n'ai pas de chèvre ».¹⁰¹

Cependant, c'est surtout à travers l'attitude et le comportement d'Alonso et de Bajo, deux hommes, chefs de leurs familles respectives, que nous pouvons percevoir clairement l'importance du statut accordé à la mère dans la hiérarchie familiale propre aux sociétés traditionnelles. Ainsi, à en juger d'après les gestes faits par leurs fils, on pourrait constater que les femmes âgées sont respectées et traitées à l'instar de divinités, comme des matriarches auxquelles on doit rendre hommage. Par exemple, afin d'apaiser la souffrance et le mal du pays de leurs mères, Alonso et Bajo élaborent tout une mise en scène : tout d'abord, après avoir construit dans leur jardin de Brooklyn un puits qui ressemble au puits d'un village espagnol, ils simulent pour la mère aveugle d'Alonso qui a « envie de mourir dans son pays natal » le voyage dans son village ; ensuite, pour soulager la nostalgie et le dépaysement de la mère de Bajo, ils lui amènent une chèvre.

¹⁰⁰ Il serait peut-être plus exact d'employer le terme « succédés », car c'est après le décès de l'Espagnole que la Monténégrine est arrivée à sa maison à Brooklyn.

¹⁰¹ [Nemam kameni sto, pravu vatra u ognjištu, bunar... kozu nemam.]

Ce statut privilégié de la mère est par ailleurs sans cesse confirmé par les gestes et les paroles des deux hommes qui, à leur tour, comme deux miroirs, se renvoient les signaux rappelant l'importance de la figure maternelle, importance qui est accentuée davantage par le fait que leurs mères sont les seuls personnages féminins présents dans leurs vies de façon permanente : Alonso habite seul avec sa mère et vit une histoire d'amour non partagée, tandis que Bajo est un père célibataire dont les trois enfants sont gardés par sa mère¹⁰². Enfin, ce statut privilégié de mère méditerranéenne a également servi au réalisateur à développer, dans le contexte particulier de son histoire sur les émigrés, une métaphore de l'attachement à la patrie¹⁰³ et aux racines, collectives, mais aussi individuelles car la tradition transmise aux enfants par leur mère est inséparable de l'identité individuelle.

10. LES IMAGES DE LA MÈRE À LA FIN DU XX^e SIÈCLE

Pour compléter ce panorama des représentations de la mère dans le cinéma serbe, il est indispensable d'évoquer encore quelques films qui nous paraissent représentatifs à la fois des années 1990 et du sujet étudié dans ce chapitre. On a déjà parlé ailleurs, et avec plus de détails, des particularités qui caractérisent la fin du XX^e siècle en ex-Yougoslavie et en Serbie, marquée par la guerre civile et les crises profondes en tout genre – politique, sociale, morale... Les thèmes propres à cette période troublée dominant naturellement dans les films tournés à cette époque, alors que son dur contexte socio-historique trouve également son écho dans le traitement des sujets liés aux femmes. Mais, même si la guerre est souvent leur thème central, les films qui portent sur les conflits ethniques des années quatre-vingt-dix évoquent rarement, contrairement aux films de partisans, les questions de la participation féminine dans la guerre, raison pour laquelle les images des femmes combattantes y sont pratiquement inexistantes. En fait, les personnages féminins qui apparaissent dans les œuvres réalisées durant cette période se trouvent le plus souvent dans le rôle de victimes, directes ou indirectes, de la guerre et de la crise généralisée qu'elle a engendrée : parmi elles, une place importante est occupée par les femmes-mères qui tentent de trouver une issue à la grave situation dans laquelle leur famille est soudainement placée, tout en s'efforçant d'en assurer la survie quotidienne.

¹⁰² Ce statut privilégié et le « rôle » *unique* de la mère trouvent leur écho, par exemple, dans ce dicton employé de nos jours encore en Bosnie : « Tout est double, seul la mère est unique. » [Sve je dvoje, samo je majka jedno.]

¹⁰³ Cette interprétation nous paraît plausible d'autant plus que *L'Amérique des autres* a été réalisé dans un contexte historique bien spécifique, en 1995, année avec laquelle se termine la guerre civile dans les Balkans qui a sonné le glas de la Yougoslavie, la patrie de Bajo (et, bien sûr, de Goran Paskaljević).

Ce contexte socio-historique bien particulier des années 1990 mis à part, la fin du siècle dans la cinématographie serbe a été également marquée par plusieurs films de la « nouvelle école belgradoise »¹⁰⁴ dont nous parlerons davantage encore dans le dernier chapitre de cette partie. Sans chercher à éviter les problèmes sociaux propres à cette période, les réalisateurs issus de cette école se sont surtout efforcés de traiter les thèmes de la culture pop contemporaine de Belgrade. Leurs représentations de la figure maternelle apportent également quelques nouveaux éléments tout en naviguant, cependant, entre les modèles traditionnels (femme – mère au foyer) et modernes (femme indépendante – mère travailleuse). Parmi ces réalisateurs, c'est sans conteste Srdjan Dragojević qui a réussi à créer les personnages de mères les plus expressifs. Jetons d'abord un regard rapide sur sa représentation de la maternité dans *Nous ne sommes pas des anges* [Mi nismo andjeli, 1992].

Dans ce film devenu culte, Dragojević recourt, entre autres, à un cliché populaire dans le but de parodier les relations traditionnelles du genre. Il s'agit, plus précisément, d'un vieux stéréotype fondé sur le motif du *pouvoir* de la femme-mère qui lui est procuré par sa faculté naturelle liée à la reproduction biologique. L'histoire est ancrée dans un contexte réel dans lequel sont introduits des éléments fantastiques afin d'assurer le côté parodique. Une jeune femme, Marina, amoureuse d'un étudiant et playboy belgradois, Nikola, tombe enceinte de lui, mais refuse l'avortement et emploie tous les moyens pour le conquérir, y compris le recours à une « technique féminine » qui consiste « à piéger le mec par le bébé »¹⁰⁵. Aidée par sa meilleure amie, et suite aux interventions des forces surnaturelles – du Diable et d'un ange qui se mêlent dans l'histoire – Nikola tombe amoureux à son tour de Marina et décide d'arrêter ses conquêtes féminines afin de se consacrer à la vie familiale. Les procédés utilisés dans ce film, surtout l'usage du *happy end* et des personnages surnaturels, démontrent clairement les intentions du réalisateur : soumettre à une critique grinçante et sous forme de parodie la persistance des mœurs patriarcales et des modèles de comportement qui, malgré tous les changements socioculturels survenus à l'époque contemporaine, tentent toujours de refouler la femme dans son rôle maternel et d'enfermer le couple dans des rapports traditionnels.

Quelques années plus tard, en 1998, Srdjan Dragojević réalise un autre film qui jette lui aussi un regard critique, voire acerbe, sur la réalité socioculturelle de l'époque : *Les*

¹⁰⁴ Parmi les réalisateurs appartenant à cette école, il faut citer surtout Srdjan Dragojević, Goran Gajić, Srdan Golubović et Dejan Zečević. Voir : Nevena Daković, *Balkan kao (filmski) žanr : slika, tekst, nacija* [Les Balkans en tant que genre (cinématographique) : image, texte, nation], Beograd : Fakultet dramskih umetnosti : Institut za pozorište, film, radio i televiziju, 2008, p. 174.

¹⁰⁵ [Uhvatiti frajera na bebū.]

Cicatrices [Rane]. Dans cette tragi-comédie noire, à la fois sarcastique et amère, où la parodie frise la caricature, les personnages principaux aussi bien masculins que féminins portent les traits typiques des anti-héros balkaniques des années 1990. Cependant, sur le plan structurel, *Les Cicatrices* rappellent le film noir classique d'Hollywood : ici également une amitié masculine, contrecarrée par la jalousie d'une femme, se termine par une trahison et une mort violente¹⁰⁶. Concrètement, Dragojević met en scène les mésaventures de deux adolescents aux profils problématiques, Pinki et Švaba, qui rêvent de devenir riches et célèbres, à l'instar de leurs idoles – de fameux criminels. Ironie du sort : ils arrivent effectivement à réaliser leur rêve et deviennent, pour toute une « génération perdue », des stars et des modèles à imiter, et cela grâce à une émission de télévision – une sorte de télé-réalité, animée par Lidija, la mère de Dijabola¹⁰⁷, un des camarades d'école des deux adolescents cités.

C'est justement l'animatrice de cette émission qui représente visiblement la personnification de la décadence morale de la société, qui nous intéresse ici car il est clair que le réalisateur a formulé une critique sociale sévère de la Serbie de l'époque à travers justement son personnage. Lidija est une personne qui ne respecte aucun tabou : mère d'un adolescent avec qui elle entretient une relation bizarre, presque incestueuse, elle séduit sans scrupules les deux camarades de son fils, ce qui va provoquer la fin tragique de tous les personnages principaux : Švaba tue Lidija afin de sauver son amitié avec Pinki, et ensuite Švaba, Pinki et Dijabola s'éliminent mutuellement lors d'un jeu suicidaire qui est suivi d'un règlement de comptes. On voit donc bien que Lidija incarne tout ce qui est opposé à l'image d'une mère idéale, telle qu'elle figure dans l'imaginaire populaire. On pourrait même dire que son comportement et son profil mental reflètent toutes les facettes d'un mal-être conditionné par toutes sortes de crises – politiques, sociales, économiques et culturelles – qui se sont entrecroisées durant la dernière décennie du vingtième siècle dans l'espace ex-yougoslave. Même la présence de deux autres figures maternelles figées dans le temps et dans leurs rôles traditionnels, et qui font contraste avec Lidija – celles de la mère de Pinki et de la grand-mère de Švaba – n'arrive pas à diminuer le goût amer que laisse ce film, et accentue encore davantage ce sentiment de désespoir collectif.

Pour clore notre galerie de personnages de mères nous allons évoquer encore un film qui traite, quant à lui, d'un événement avec lequel se termine, de façon dramatique et même tragique, à la fois le vingtième siècle en Serbie et un cycle des violences extrêmes suscitées et

¹⁰⁶ Igor Krstić, « Teenage killers in Milošević's Serbia : Srdjan Dragojević's Rane (1998) », In *Yougoslav screen reflections of turbulent decade*, Andrew J. Horton (éd.), *Central Europe Review Ltd.*, 2000, p. 93.

¹⁰⁷ *Idiot*, en argot.

nourries par les conflits armés dans les Balkans. Il s'agit du film *Accroché au ciel* [Nebeska udica, 1999] de Ljubiša Samardžić inspiré par la guerre que l'OTAN a menée contre la Yougoslavie au printemps 1999. C'est évidemment Tijana, la protagoniste de ce film, qui nous intéresse ici, d'autant plus qu'elle se distingue ostensiblement des personnages de mère dans les œuvres analysées de Dragojević et Paskaljević. De quoi s'agit-il au juste ?

Tijana est une jeune femme moderne et émancipée, mère d'un garçon qui perd l'usage de la parole à la suite d'un choc provoqué par les détonations du bombardement de Belgrade en 1999. Elle est partagée entre l'amour pour Kaja, le père de son fils, et le désir de construire un meilleur avenir pour son garçon et elle-même, loin du chaos et de la vie turbulente de son pays natal. Ce qui rend ce personnage particulièrement intéressant, c'est le fait qu'elle incarne le destin de nombreuses femmes d'une génération marquée par la période trouble des années quatre-vingt-dix. Une partie importante de cette génération vivait dans l'oisiveté, sans emploi et sans aucune perspective : c'était d'ailleurs le cas de Kaja, un ancien joueur en sélection nationale de basket-ball avec lequel elle formait un couple. Plus précisément, Tijana incarne la rupture avec les modèles de comportement traditionnels que nous avons pu observer dans les œuvres précédemment analysées, rupture bien perceptible dans les exemples suivants : d'abord il saute aux yeux que c'est elle qui, en tant que mère, décide de tout ce qui concerne son fils, tandis que son ex-compagnon a une toute autre « fonction » dans la vie du garçon – on le voit surtout dans les activités que l'on pourrait superficiellement désigner comme secondaires (les jeux, par exemple) ; ensuite, la relation de Tijana avec sa belle-mère n'est pas fondée, comme c'est le cas le plus souvent, sur la hiérarchie et les mœurs traditionnelles mais plutôt sur le respect et l'affection mutuels ; enfin, l'indépendance financière de la jeune femme lui permet d'établir une relation d'égalité, voire même de supériorité, par rapport à son ex-conjoint.

Vu le profil de l'héroïne du film *Accroché au ciel*, pourrait-on en conclure qu'elle représente un exemple fort, ou du moins un signe indéniable, du changement de paradigme et de l'évolution radicale des relations de genre ? La réponse à cette question ne peut être affirmative sans réserve. Car, même s'il reflète une certaine émancipation positive de la situation féminine dans la société contemporaine, le personnage de Tijana ne représente toutefois qu'un aspect des rôles, des relations et des changements sociaux complexes de la fin du vingtième siècle en Serbie, une époque où les clivages sociaux et politiques affectent de plus en plus la condition féminine.

* * *

Dans ce chapitre, nous avons passé en revue les différentes représentations de la figure maternelle dans le cinéma serbe, avec un double objectif : d'une part, repérer celles qui constituent les figures-types et, ensuite, tenter de décrire leurs traits les plus caractéristiques ; et, d'autre part, esquisser un cadre possible de l'évolution des représentations de la femme-mère durant une période longue de plus d'un demi-siècle. D'ailleurs, la durée de cette période de référence (1945-2000) a directement influé sur la longueur de ce chapitre qui a été, de surcroît, conditionnée aussi par un autre facteur : par le fait que la mère représente, de nos jours comme dans toute l'histoire de l'humanité, l'une des figures féminines principales sinon majeures, en tout cas sur le plan symbolique.

En procédant de la sorte, nous avons pu ainsi distinguer une dizaine de types divers de la figure maternelle, relevant de différentes périodes historiques. Certains d'entre eux sont plus « universels », pourrait-on dire, parce qu'ils reflètent les concepts récurrents de la mère et de la maternité que l'on observe dans la culture serbe. Telles sont surtout les figures féminines issues de l'héritage de la culture patriarcale, qui ont traversé les siècles sans changer aucun de leurs traits essentiels : par exemple, la mère sacrificielle, la « mauvaise » mère, la femme qui refuse la maternité, ainsi que la « mère mythique » – la grande matriarche qui évoque « des divinités archaïques, des figures de la Terre mère¹⁰⁸ ». D'autres types analysés représentent plutôt une synthèse de concepts différents, provenant le plus souvent, d'un côté, de l'imaginaire populaire traditionnel, et, d'un autre côté, du contexte historique et socioculturel concret dans lequel un film a été réalisé. Parfois aussi, les réalisateurs ont exploité les images stéréotypées d'un type de figure maternelle, notamment celui de la mère idéale, avec le but de créer un modèle à imiter, pour mettre en exergue tout ce qu'une mère devrait symboliser *pour* et *dans* une société. Dans ce cas, les images cinématographiques de la mère servent de métaphore et représentent des modèles sociaux désirables.

Il convient de rappeler aussi que tous les personnages de mère que nous avons analysés ne représentent pas forcément les figures centrales dans les films examinés. Pourtant nous leur avons consacré une attention méritée et facile à justifier. En effet, notre analyse a démontré que, parmi les divers personnages féminins, celui de la mère offre, grâce notamment à sa portée symbolique, le plus de possibilités pour être interprété en tant que personnification des conditions et des processus sociaux. C'est pourquoi même dans les œuvres où la figure de

¹⁰⁸ Marion Poirson-Dechonne, « Le clan des gitans ou la famille vue par Emir Kusturica », *CinémAction*, Portraits de famille, n° 132, 2009, p.209.

la mère est secondaire ou marginale – comme c’est le cas, par exemple, de *Lilika* ou encore de *Keva* – la manière dont son portrait est brossé peut nous donner des informations précieuses sur son statut dans un contexte socioculturel et temporel donné.

Le choix de suivre presque systématiquement l’ordre chronologique dans l’examen des représentations cinématographiques de la mère s’est également avéré fonctionnel puisqu’il nous a permis de mieux saisir le processus évolutif de la condition féminine aussi bien dans le cinéma que dans la société serbe. Ainsi, on a pu souligner de façon plus claire les contrastes entre différents types de mères – traditionnels et modernes, ou encore entre une représentation cinématographique idéologisée et une vision critique de son rôle et de son statut social. À ce propos, il faut rappeler que cette dernière approche, plus critique et plus proche de la réalité sociale, s’est montrée aussi plus intéressante pour l’analyse. Ce genre de film fondé sur un regard critique de la société – qui apparaît pour la première fois, en Serbie et en Yougoslavie en général, à partir des années 1960 avec la Vague noire – n’a cessé de se développer en constituant un tableau de plus en plus riche des relations entre les rôles traditionnels de genre et les différents changements sociaux.



Fig. 12 : Zora et Marija (à droite)
auprès d'enfant malade de Zora, *J'étais plus forte*, 1953.



Fig. 13 : Zora gifle son mari, *J'étais plus forte*, 1953



Fig. 14 : Andja et Šorga avec leurs enfants, *Kozara*, 1962



Fig. 15 : Andja morte, retrouvée par son mari Šorga, *Kozara*, 1962.



Fig. 16 : Petrija et Dobrivoj, les nouveaux mariés,
La Couronne de Petrija, 1980.



Fig. 17 : Petrija et Misa, *La Couronne de Petrija*, 1980.



Fig. 18 : Jovana et Luka, *Jovana, la femme de Luka*, 1979.



Fig. 19 : Krstinja simule sa grossesse, *Incroyable mais vrai*, 1984.



Fig. 20 : La préparation de Keva pour la fête,
Mâtres, maîtres, 1980.

III

FEMME AUX POUVOIRS SURNATURELS

« Si la sorcière volait vers les sommets élevés et déserts où se tenaient les sabbats, elle ne tendait pas au monde aérien de l'au-delà mais cherchait dans ses rêves d'ascension la maîtrise d'une puissance bien terrestre lui assurant ici-bas sa domination.¹ »

1. LE SURNATUREL AU FÉMININ

Comme dans de nombreuses cultures, dans la culture traditionnelle des Serbes, *le concept d'impureté* est souvent associé au corps féminin. Bien sûr, ce corps ne représente pas une *souillure* absolue et permanente car cette idée d'impureté s'applique surtout à la femme menstruée et à la femme en couches. Nous avons évoqué auparavant la question de la conceptualisation culturelle du sang menstruel et son importance pour la conceptualisation de la femme². Rappelons à cet égard que le sang menstruel est, dans son état extracorporel, rattaché dans l'imaginaire populaire au monde de la sorcellerie et doté de pouvoirs surnaturels et inquiétants³. Les représentations symboliques du sang menstruel reflètent, en réalité, une manière de penser le corps féminin au prisme des oppositions binaires – pureté / souillure, vie / mort, bien / mal, naturel / surnaturel – manière que l'on retrouve également dans les prescriptions religieuses et les tabous que tous les membres de la communauté sont parfois obligés de respecter. Il s'agit évidemment d'une vision manichéenne de la femme qui se manifeste aussi dans le statut qui lui est accordé dans tout comportement lié à l'Au-delà. Parfois, à cause de l'ambiguïté, voire de la liminalité qui caractérise son corps⁴, sa physiologie

¹ Colette Arnould, *Histoire de la sorcellerie*, Paris : Editions Tallandier, 2017, p. 277.

² Voir le chapitre « La religion et les femmes », dans la *Première partie*, consacrée à la question féminine dans la société serbe et yougoslave (1945-2000).

³ Jean-Pierre Albert, « Sang », in Bernard Andrieu (dir.), *Le dictionnaire du corps en sciences humaines et sociales*, Paris : Éditions du CNRS, 2006, p. 454.

⁴ Liminalité qui se manifeste symboliquement par des faits biologiques, tels que menstruation, grossesse,

et sa « nature », la femme est considérée aussi comme une médiatrice entre les morts et les vivants.

L'association de la femme avec le monde chthonien a inspiré un grand nombre de croyances populaires et de récits folkloriques chez les Serbes. Il existe de nombreux exemples, fruits de l'imaginaire populaire, qui confirment également que tout contact des femmes avec le monde des défunts leur donne le pouvoir de contrôler le monde des vivants. Ces pouvoirs surnaturels, croit-on, lui permettent aussi de pratiquer la sorcellerie. Étant « soutenues » de cette manière par les esprits des morts ou les êtres fantastiques, on considère que les femmes deviennent capables d'imposer leur volonté aux autres. Suivant donc cette logique, il serait possible de conclure que les femmes sont aussi en position de bouleverser l'ordre patriarcal, mais un examen plus attentif de cette problématique démontre que cette position apparemment favorable aux femmes se situe essentiellement dans un domaine symbolique. Rappelons à ce titre quelques idées instructives de Pierre Bourdieu exposées dans son ouvrage *La Domination masculine*, notamment celles qui se rapportent aux « stratégies symboliques » que les femmes utilisent pour contrecarrer la domination des hommes⁵. Ce qui est intéressant pour notre analyse, c'est le fait que, parmi ces stratégies, se trouve également la magie considérée comme une des formes de « violence douce »⁶ exercées par les femmes. Selon Bourdieu, la magie ainsi que les autres « stratégies symboliques » se révèlent toutefois « insuffisantes pour subvertir réellement le rapport de domination » entre les hommes et les femmes. En revanche, « elles ont pour effet au moins de donner des confirmations à la représentation dominante des femmes comme êtres maléfiques »⁷.

La conceptualisation du corps féminin en tant qu'impur détermine la femme aussi comme étant plus susceptible d'être possédée par toutes sortes d'entités et de forces surnaturelles. Ces attributs ont, bien entendu, des connotations négatives. Car, comme le remarque à juste titre Mary Douglas, « la pureté a tendance à représenter la norme, l'idéal attendu », et cet idéal est « tenu pour acquis jusqu'à ce qu'il soit trahi »⁸. Cette « trahison » est d'ailleurs inévitable car le corps de la femme ne correspond pas toujours aux idéaux de la société et sort du cadre de l'ordre patriarcal qui tente de le remettre sous son contrôle en

accouchement et ménopause.

⁵ Pierre Bourdieu, *La Domination masculine*, Paris : Le Seuil, 1998.

⁶ Parmi les différentes « formes de violence douce, presque invisible parfois, que les femmes opposent à la violence physique ou symbolique exercée sur elles par les hommes », Bourdieu mentionne, à côté de la magie, également « la ruse, le mensonge ou la passivité ». *Ibid.*, p. 32.

⁷ *Ibid.*, p. 32.

⁸ Mary Douglas, « La pureté du corps », *Terrain*, 31, 1998, p. 5-12.

recourant à différentes formes de sanctions. Ces idées surannées, ainsi que d'autres idées reçues qui se rapportent au corps féminin considéré comme « impur » ou « dangereux », ont servi de base pour développer les représentations des créatures démoniaques – incarnations de la force impure et maléfique que représente la mort.

Parmi ces êtres, une place importante revient – dans l'imaginaire populaire serbe comme d'ailleurs dans quelques autres cultures – à la sorcière [*veštica*], une créature féminine dotée de nombreux pouvoirs surhumains : par exemple, elle peut voler et se métamorphoser en animal ou encore exercer des pratiques néfastes envers les personnes les plus vulnérables. En outre, elle possède un appétit sexuel incontrôlable, attribut qui prend une signification toute particulière lorsqu'on sait que la sorcière est couramment imaginée comme une femme sans enfants⁹. Elle incarne une féminité ambiguë dont il faut se méfier, car elle est en même temps séductrice et destructrice. Mais la *veštica* n'est pas, bien sûr, la seule créature surnaturelle du genre féminin que nous pouvons retrouver dans l'imaginaire populaire et les récits folkloriques serbes. *Vila, mora, sudjaje, babice*¹⁰... tous ces êtres fantastiques figurent comme la personnification du surnaturel au féminin. Ce qui surprend est le fait que même celles présumées bienveillantes – comme la *Vila* [fée], par exemple – n'incarnent pas forcément et de manière constante une qualité positive. Au contraire, elles sont imaginées comme capricieuses et imprévisibles, et peuvent même se révéler maléfiques et destructrices dans des situations particulières.

2. LA FEMME VAMPIRE : UNE ANIMA DANGEREUSE

Cette abondante tradition liée au surnaturel que nous venons d'évoquer a également trouvé écho dans le cinéma, notamment chez des réalisateurs serbes et yougoslaves attirés par le fantastique. Toutefois, au vu de la richesse de l'imaginaire folklorique propre aux Balkans dans le domaine des croyances en des êtres mythiques, on pourrait être surpris par le constat que les films fantastiques et d'horreur sont en réalité très peu nombreux. Comment peut-on expliquer ce paradoxe apparent ? Il est difficile de donner une réponse précise à cette question. Toutefois, celle que propose Dejan Ognjanović nous paraît intéressante et, en tout cas, mérite d'être évoquée. Selon lui, une des raisons possibles d'une telle situation tient au

⁹ Lidija Radulović, *Pol/rod i religija. Konstrukcija roda u narodnoj religiji Srba* [Sexe/genre et religion. Construction du genre dans la religion populaire serbe], Beograd : Srpski genealoški centar, Odeljenje za etnologiju i antropologiju Filozofskog fakulteta, 2009, p. 315-320.

¹⁰ *Vila* (fée), *mora* (voir plus loin) ; *sudjaje* (êtres surnaturels qui décident du destin des nouveau-nés) ; *babice* (les démons qui s'attaquent aux nouveau-nés et leurs mères durant la période des quarante jours après la naissance).

fait que l'histoire nationale serbe est tellement remplie d'événements tragiques et sanglants que les spectateurs (serbes) n'éprouvent pas forcément le besoin d'aller chercher des sensations fortes dans les films fantastiques d'horreur. Plus précisément, ce chercheur pense que les sentiments négatifs forts – tels que la peur conditionnée par l'incertitude existentielle permanente – font partie d'une expérience collective, marquée par les événements sanglants du vingtième siècle et que, par conséquent, le public serbe – contrairement aux spectateurs américains, par exemple – considère rarement les films d'horreur comme une source de divertissement¹¹.

Quelles qu'en soient les raisons, les films fantastiques et les films d'horreur restent donc très rares dans la cinématographie serbe. De même, compte tenu de la multitude de contes populaires présents chez les Slaves du Sud, il est étonnant que l'on ne trouve, dans la période visée par notre étude, qu'une seule écransation des contes fantastiques. Il s'agit précisément du film *Le Glaive magique* [Čudotvorni mač, 1950] réalisé par Vojislav Nanović, dans lequel s'entrecroisent les éléments de plusieurs contes populaires, tels *Basch-Tchélik*¹² [Baš Čelik] et *Le Pommier d'or et les neuf paonnes* [Zlatna jabuka i devet paunica]¹³. Comme il s'agit de la première œuvre filmographique serbe et yougoslave dans laquelle apparaît la figure de la sorcière, il nous semble opportun de nous arrêter ne serait-ce que brièvement sur la représentation de ce personnage.

Il est d'abord intéressant de noter que ce film montre une image stéréotypée et un peu caricaturale de cette créature surnaturelle incarnée par Baba¹⁴, une vieille sorcière qui soumet le héros de l'histoire à des épreuves ardues¹⁵. Par exemple, elle est sans dents, habillée de noir et porte une cape ; elle a les cheveux ébouriffés, habite dans une grotte effrayante, etc. À première vue déjà, il est évident que son apparence physique – même si elle est inspirée par des représentations populaires – rappelle dans une certaine mesure celle de la méchante sorcière du dessin animé *Blanche-Neige et les Sept Nains* (1937) de Walt Disney. Cela dit, on doit tout de même remarquer une différence de taille entre les deux créatures : contrairement au personnage du dessin animé, Baba est une sorcière juste – elle tient sa parole et donne des

¹¹ Dejan Ognjanović, « Srpski horor film izmedju metafore i stvarnosti » [Le film d'horreur serbe entre la métaphore et la réalité], in Dejan Ognjanović, Ivan Velisavljević (éd.), *Novi kadrovi. Skrajnute vrednosti srpskog filma* [Nouveaux cadrages. Les valeurs marginalisées du cinéma serbe], Beograd : Clio, 2008, p.13-14.

¹² L'homme de fer.

¹³ Voir : Vouk Karadjitch, *Contes populaires serbes*. Traduit, annoté et préfacé par Ljiljana Huibner Fuzellier et Raymond Fuzellier, Lausanne : L'Âge d'Homme, 1987.

¹⁴ Littéralement : la *grand-mère* ou la vieille.

¹⁵ Le défi qu'il doit relever est d'une importance cruciale car il décide de sa vie ou de sa mort : s'il réussit à déjouer les pièges, il recevra comme récompense des dons magiques, et s'il échoue, la sorcière lui coupera la tête.

conseils au jeune héros – ce qui nous conduit à la conclusion suivante : même s’il est fortement possible que les auteurs du *Glaive magique* aient été influencés sur le plan visuel par la production Disney, leur image de la vieille sorcière reste plutôt fidèle aux représentations folkloriques que l’on trouve dans les contes populaires. [Figure 21, p. 251.]

Focalisons-nous à présent sur les œuvres qui abordent les questions de la figure féminine du surnaturel, en commençant par quelques films d’horreur qui méritent également d’être traités dans le cadre de notre étude, notamment ceux consacrés au thème du vampire féminin. Afin de pouvoir appliquer une analyse appropriée et de bien comprendre la signification de ces films, il est nécessaire d’apporter ici quelques précisions au sujet de cet être fantastique, et d’abord celle-ci : dans l’imaginaire populaire serbe, les vampires sont principalement des êtres surnaturels de genre masculin, tandis que les créatures démoniaques équivalents féminins du vampire sont *veštica* et *mora*¹⁶. Une étude de Veselin Čajkanović, éminent ethnologue serbe et spécialiste de l’histoire des religions, est très éclairante à ce sujet : l’auteur y propose une classification comprenant trois catégories de *veštica* (sorcière) que l’on peut trouver dans la tradition folklorique des Serbes, tout en soulignant que leur apparence, nature et fonction peuvent parfois varier. Donc, si l’on regarde de plus près cette classification, on peut s’apercevoir que le premier type mentionné correspond justement à celui que nous venons d’évoquer, à savoir l’équivalent féminin du vampire¹⁷. En effet, on y reconnaît toutes les caractéristiques principales attribuées en général à cette créature que l’on décrit d’habitude, à l’instar de certains dictionnaires français, comme un « mort qui aurait la capacité de sortir du tombeau » pour aller embêter les vivants¹⁸. Il s’agit notamment des personnes avec lesquelles elle entretenait des relations pendant sa vie, et cela dans le but de leur faire peur ou de les tourmenter. Parfois, on l’imagine comme un être surnaturel capable de changer son aspect et de prendre la forme d’un animal, par exemple, celle du papillon, de la poule ou du chat, ou encore, elle peut devenir invisible. Selon Vojislav Čajkanović, toutes

¹⁶ Selon les croyances, contrairement à *veštica* qui est une femme mariée ou une veuve, *mora* est toujours une fille. Il faut également préciser qu’il n’est pas indispensable pour une femme d’être décédée pour devenir *mora* ou *veštica*, ce qui est une condition *sine qua non* dans le cas du vampire ; elle peut donc en devenir une durant sa vie. Voir : Dušan Bandić, « Mora », in Dušan Bandić, *Narodna religija Srba u 100 pojmovima*, 2^e éd., Beograd : Nolit, 2004, p. 126-128.

¹⁷ Selon la classification de Čajkanović, dans le second type de *veštica* on peut classer les femmes prédéterminées à devenir sorcières par leur naissance (comme, par exemple, celles conçues pendant une grande fête ou pendant le jeûne), celles qui sont « nées coiffées », ou encore celles qui ont été formées en sorcellerie par d’autres sorcières. En ce qui concerne le troisième type, il s’agit de femmes, notamment des femmes âgées, accusées de pratiquer la sorcellerie. Voir : Veselin Čajkanović, *Stara srpska religija i mitologija* [Religion et mythologie archaïque serbe], Beograd : Posebna izdanja SANU – SKZ, 1995, p. 215- 222.

¹⁸ « Vampire », in *Le petit Larousse illustré*, Paris : Éditions Larousse, 2004, p. 1099 ; *Le petit Robert*, Dictionnaire de la langue française 1, Paris : Dictionnaires Le Robert, 1992, p. 2063.

ces particularités concernent également la *veštica* et la *mora*.¹⁹ Quant aux autres capacités de la femme-vampire, elles consistent dans le fait qu'elle s'attaque aux humains avec l'intention de sucer leur sang, ou d'arracher leur cœur ou leur foie afin de se nourrir²⁰. Une de ses aptitudes opaques et particulières – celle qui lui permet de chevaucher les hommes ou de les étouffer pendant le sommeil en leur serrant la poitrine – a sans doute une connotation sexuelle²¹. Cette croyance est indubitablement associée à la corporéité et à la sexualité féminines qui échappent au contrôle social, représentant ainsi une menace pour l'ordre patriarcal.

Il va sans dire que le phénomène du vampirisme au féminin n'est pas typique seulement de la tradition serbe : des croyances qui se rattachent au phénomène d'un démon femelle tourmentant les hommes, généralement connu sous le nom de *succube*²², sont répandues non seulement dans toute l'Europe mais aussi dans le monde entier. Mais ce qui nous intéresse ici, ce sont évidemment les représentations cinématographiques, inspirées par la tradition folklorique proprement serbe de ce phénomène. C'est la raison pour laquelle d'ailleurs nous avons choisi d'accorder une attention toute particulière au *Papillon* considéré par les spécialistes comme une référence en la matière.

3. L'HORREUR COMME CRITIQUE DES MŒURS PATRIARCALES ARRIÉRÉES

Le Papillon [Leptirica, 1973]²³ de Djordje Kadijević, l'un de premiers films d'horreur du cinéma serbe, est réalisé d'après un conte fantastique de Milovan Glišić intitulé *Quatre-vingt-dix ans après* [Posle devedeset godina]²⁴. La décision de recourir à l'œuvre d'un

¹⁹ Veselin Čajkanović, *Op. cit.*, p. 222.

²⁰ Voir : Dušan Bandić, « Vampir u religijskim shvatanjima jugo-slovenskih naroda » [Le vampire dans les représentations populaires chez les Slaves du Sud], *Kultura, časopis za teoriju i sociologiju kulture i kulturnu politiku*, n° 50, Zavod za proučavanje kulturnog razvitka, 1980 ; Dušan Bandić, « Vampir » [Vampire] in *Op. cit.*, 2004. p. 180-186 ; Dušan Bandić, « Veštica » in *Ibid.*, p. 122-126 ; Lidija Radulović, *Op. cit.*, p. 335 ; « Vampir » [Vampire], in *Srpski mitološki rečnik...* *Op. cit.*, p. 51-52 ; Elena E. Levkieskaya : « La mythologie slave : problèmes de répartition dialectale (une étude de cas : le vampire) », *Cahiers slaves n°1 : Aspects de la vie traditionnelle en Russie et alentour*, UFR d'Études slaves de l'Université de Paris-Sorbonne, 1997 ; Veselin Čajkanović, *Op. cit.*, p. 222.

²¹ Lidija Radulović, *Op. cit.* p. 332.

²² Du latin *succuba* : « démon femelle qui, selon la tradition, séduit les hommes pendant leur sommeil », *Le petit Larousse illustré*, Paris : Editions Larousse, 2004, p. 1016.

²³ La traduction littérale du titre serbe du film *Leptirica* est la *Femme-papillon*. Dans l'imaginaire populaire, le terme *leptirica* (féminin) se réfère au papillon de nuit – un symbole chtonien, tandis que *leptir* (masculin) se rapporte au papillon de jour.

²⁴ Père de la nouvelle réaliste serbe, Milovan Glišić (1847- 1908) a publié, parallèlement à ses nouvelles humoristiques et ses comédies, plusieurs contes fantastiques dans lesquels, sous l'influence de Gogol, il s'inspire des légendes populaires sur les vampires et les forces surnaturelles. Voir : « Glišić, Milovan », [s.d.]. URL : <https://serbica.u-bordeaux-montaigne.fr/index.php/g-87/1047-glisic-milovan-1847-1908>.

écrivain serbe démontre déjà à première vue l'intention du réalisateur de se démarquer clairement du « traitement occidental » du motif du vampirisme « par un enracinement dans le folklore traditionnel serbe »²⁵. Cette intention est d'ailleurs confirmée de façon explicite par Kadrijević qui – même si son film est généralement considéré comme un « vrai film d'horreur serbe » – a catégoriquement refusé de le classer dans ce genre. Selon lui, l'appellation *horreur* semble plus appropriée aux films « slasher » (de l'anglais *slasher movie*) qui représentent, à son avis, une sorte de divertissement commercial. Quant à sa propre œuvre cinématographique, Kadrijević préfère la qualifier de *fantaisie sombre* qu'il associe avec le cinéma d'auteur européen dont le caractère n'est pas commercial²⁶.

Mais, il faut le dire d'emblée : même s'il s'est fortement inspiré de l'histoire fantastique de Glišić, l'auteur du *Papillon* a suivi sa propre voie dans le développement du thème du vampirisme en donnant ainsi, sur le plan sémantique, une toute autre dimension à son film par rapport au conte. Ce glissement du sens a été opéré par une transformation essentielle d'un personnage féminin, la jeune Radojka, dont le portrait est brossé d'une manière significativement différente par rapport à Milovan Glišić. Alors que, dans *Après quatre-vingt-dix ans*, la jeune femme – la fiancée de Strahinja, le personnage principal dans l'histoire initiale – tient un rôle marginal, dans le film de Kadrijević elle acquiert une telle importance qu'elle devient le personnage-clé et l'incarnation d'un archétype féminin qui navigue entre deux principes diamétralement opposés – démoniaque et divin. Pour mieux saisir les significations complexes liées aux pouvoirs surnaturels que le réalisateur a attribué à son héroïne, il nous semble utile de mettre en lumière d'abord les points communs entre le conte et le film avant d'analyser les détails qui représentent la différence essentielle entre l'histoire initiale et son interprétation cinématographique.

L'intrigue des deux œuvres est construite autour de Strahinja, un jeune homme pauvre, amoureux de la belle Radojka dont le père (l'oncle dans le film) s'oppose à leur mariage. Déçu, Strahinja décide de partir du village, mais le meunier local est tué dans des circonstances étranges et le jeune homme accepte de prendre sa place. Après avoir passé la nuit dans le moulin où il se fait attaquer par un vampire²⁷, Strahinja et les villageois se lancent

²⁵ L'auteur du billet de blog *Citylightscinema* souligne aussi que le texte de Glišić intègre non seulement « des expressions langagières issues du milieu rural » mais aussi « les origines serbes de la mythologie vampirique ». Voir : « Leptirica – Djordje Kadrijevic (1973) », *citylightscinema*, 25 décembre 2017.

URL : <https://citylightscinema.wordpress.com/2017/12/25/leptirica-djordje-kadrijevic-1973/>.

²⁶ Dejan Ognjanović, « No Escape from the Body: Bleak Landscapes of Serbian horror film », *Humanistika*, vol. 1, 2017, p. 52.

²⁷ Selon les croyances populaires, le moulin est souvent habité par le(s) diable(s) et les autres démons tels que les vampires. Voir : « Vodenica », in Špiro Kulišić, Petar Ž. Petrović, Nikola Pantelić (éd.), *Srpski mitološki rečnik*

à la poursuite du démon. Une fois que le tombeau du vampire, le légendaire Sava Savanović²⁸, est trouvé, les villageois s'efforcent de le détruire en perçant le cercueil avec un pieu d'aubépine. Cependant, à ce moment précis, quelque chose de bizarre se produit : un papillon²⁹ sort du corps du défunt et s'envole. Enfin, après la chasse au vampire, enthousiasmés par la réussite, les villageois décident d'aider Strahinja à enlever Radojka pour qu'ils puissent se marier.

La ressemblance entre les deux œuvres s'arrête ici. Dans le conte, l'histoire se termine par un *happy end* : le père de Radojka cède et même bénit le mariage entre les deux amoureux. Quant au film, les choses s'y passeront différemment et l'histoire basculera dans l'horreur comme le démontrent les détails suivants. La veille du mariage, Strahinja entre dans la chambre de la jeune fille et, lorsqu'il essaye de la déshabiller, découvre un trou dans le corps de sa fiancée et réalise qu'il a été fait par le pieu. À ce moment, Radojka ouvre les yeux, se transforme subitement en démon, se jette sur Strahinja et commence à le chevaucher en le forçant à aller jusqu'au tombeau de Sava Savanović... Cette transformation physique soudaine de la jeune femme ne peut que créer un choc chez le spectateur qui découvre qu'en cette belle fille – vêtue d'une robe blanche et ressemblant, avec ses longs cheveux blonds, à une fée – se cache un démon au visage noir et poilu, et aux dents pointues. Pourtant, même si ce brusque changement est vécu comme inattendu, il ne survient pas sans indice préalable. Au contraire, dès le début du film, le réalisateur porte une attention particulière à la création du personnage de Radojka tout en montrant, dans les moments propices, les signes avant-coureurs de sa singularité étrange. Avant d'évoquer la fin du film et les significations possibles qui en découlent, attardons-nous un peu sur ces signes annonciateurs.

Alors que Glišić se contente de dire simplement que Radojka est « belle » et la présente comme « une modeste jeune fille, calme tel un agneau »³⁰, Kadijević donne, dès le début de son film, une image « féérique » de l'héroïne qui suggère clairement qu'elle n'est pas comme les autres filles « ordinaires » du village. En effet, ses yeux perçants et son allure mystérieuse ne peuvent que souligner davantage cette impression, d'autant plus que le spectateur ne sait rien sur ses origines et sa vie. L'iconographie utilisée par le réalisateur nous

[Dictionnaire de la mythologie serbe], Beograd : NOLIT, 1970, p. 75.

²⁸ D'après les légendes, l'un des plus célèbres vampires du folklore serbe, Sava Savanović, aurait vécu au début du XVIII^e siècle. On croyait qu'il avait hanté un vieux moulin dans le village Zarožje dans l'ouest de la Serbie, où il avait l'habitude d'agresser des meuniers et de boire leur sang. Voir : <https://www.mindshadow.fr/sava-savanovic-vampire/>

²⁹ Dans l'imaginaire populaire, le papillon symbolise l'âme humaine.

³⁰ « Skromna i mirna devojka, kao jagnje ».

montre sans détours qu'il s'est inspiré abondamment du folklore serbe pour créer le personnage de Radojka en tant que femme démoniaque : c'est d'ailleurs la raison pour laquelle sa représentation a peu de points communs avec l'imaginaire occidental du vampire³¹. Un autre détail jette également la lumière sur la personnalité particulière de la jeune femme lorsqu'elle avoue à Strahinja – désespérée par la situation et se demandant ce qu'elle deviendra si celui-ci la quitte – qu'elle a des pensées suicidaires. Enfin, l'attention du spectateur est attirée sur le comportement singulier de l'héroïne suscité directement ou indirectement par les événements liés au vampire. Ainsi, on la voit se promener près des villageois qui s'appêtent à détruire le vampire et, ensuite, endormie au bord de la rivière : cette dernière image de la fille endormie est clairement érotisée puisqu'on entend ses gémissements sensuels suggérant qu'elle a des rêves excitants. [Figure 22, p. 251.]

Vers la fin du film, dans la scène qui se déroule près de la tombe du vampire, Radojka – qui s'est désormais révélée être un démon – semble en état de transe : elle supplie et force à la fois Strahinja à enlever le pieu percé dans le cercueil. Même effrayant, son personnage est à nouveau érotisé : ses cris de douleur ressemblent clairement aux effets sonores qui accompagnent l'acte sexuel. Avec cette répétition des effets érotiques ainsi qu'avec leur accentuation, le réalisateur a probablement tenté de rendre la représentation de la femme fatale et démoniaque plus convaincante, mais aussi plus angoissante. En tout cas, tout cela effraye Strahinja qui obéit à contrecœur et enlève le pieu qui torture le vampire, geste qui introduit le spectateur dans une nouvelle scène d'horreur car, à ce moment précis, un sosie de Radojka sort du tombeau, vêtu d'une robe noire (tandis que la robe blanche reste vide sur le sol, à l'endroit où « la vraie » Radojka vient d'agoniser)³². Finalement, Strahinja réussit à percer le sosie de sa fiancée avec le pieu, mais a-t-il vaincu ou tué le démon pour autant ? [Figures 23 et 24, p. 251.]

Dans la scène finale, qui se déroule le lendemain, on voit le jeune homme allongé, mort (ou peut-être endormi ?), à côté de la tombe du vampire, tandis que le papillon blanc est posé sur sa tête. Avec cette scène finale, ambiguë et ouverte, le réalisateur a laissé à l'évidence aux spectateurs la liberté de tirer leur propre conclusion et de donner plusieurs interprétations du film. Cependant, force est de constater que cette manière de clore l'histoire soulève plus de questions qu'elle ne donne de réponses : Radojka était-elle le démon depuis le

³¹ « Leptirica - Djordje Kadijevic », *Tortillapolis*, 25 mars 2013. URL : <https://tortillapolis.com/critique-film-leptirica-djordje-kadijevic-1973/>.

³² Il est intéressant de remarquer que la main du démon sortant du tombeau présumé de Sava Savanović est identique à la main du vampire qu'on a pu voir dans les scènes dans le moulin, au début du film.

début ? Quel est le rôle de son père/oncle³³ ? Pourquoi, dans la tombe présumée de Sava Savanović, se trouve un vampire féminin ? Finalement, est-ce que ce dernier détail porte une signification particulière ?

De toute manière, ce qui caractérise Radojka une fois devenue *vampire* ou *mora*, ce sont ses attributs qui correspondent principalement aux descriptions du vampire masculin que nous avons évoquées auparavant. D'autre part, sa transformation en démon pourrait être interprétée doublement : elle peut symboliser à la fois une sorte de transition du féminin au masculin (cette hypothèse est suggérée, par exemple, par les poils qui poussent sur le corps de la jeune femme, ou par la force surhumaine qu'elle obtient), mais elle peut aussi représenter la mutation de l'humain en monstre. À ce propos, Dejan Ognjanović rappelle que la monstruosité implique souvent l'inversion des rôles de genre : en ce sens, la femme – généralement perçue comme passive et « faible » – devient active, plus forte physiquement par rapport à l'homme, voire agressive. En tant que monstre, elle attaque et chevauche les hommes, se comportant donc d'une façon diamétralement opposée aux idées reçues sur ce à quoi devraient ressembler une femme et ses rapports avec les hommes.

Au sujet de ces procédés de transformation dans le *Papillon*, il est stimulant pour notre analyse de rappeler que dans certains discours, notamment ceux relevant de la religion, le corps masculin est considéré comme la norme tandis que le corps féminin représente sa version inférieure. D'ailleurs, les corps qui peuvent changer de forme, particulièrement s'ils sont capables d'adopter la forme d'animaux ou sont pensés comme aberrants, déformés, voire dégénérés, personnifient la perte de contrôle, la sorcellerie et le mal. Or, la possibilité de métamorphose corporelle surnaturelle, comme le remarque Barbara Creed, perturbe les fondements de l'ordre symbolique représenté par la rationalité, la logique, la vérité.... C'est pourquoi d'ailleurs tous ceux qui sortent du cadre du physiquement « normal », qui s'écartent de la norme, sont depuis toujours socialement stigmatisés³⁴.

Certains aspects du film de Djordje Kadijević pourraient également être davantage éclaircis par les théories qui mettent en lumière des similitudes frappantes entre les pratiques

³³ Leur lien de parenté n'est pas suffisamment éclairé dans le film.

³⁴ Barbara Creed, « Horror and the Carnavalesque : The Body-monstrous », in *Fields of vision : essays in film studies, visual anthropology, and photography*, Berkeley : Cambridge University Press, 1995, p. 137. Par ailleurs, il est intéressant de rappeler ici une idée de Tzvetan Todorov stipulant que l'introduction du surnaturel dans la sphère sociale ou littéraire (nous pouvons ajouter également – la sphère cinématographique) engendre inévitablement la transgression de la loi : « Que ce soit à l'intérieur de la vie sociale ou du récit l'intervention de l'élément surnaturel constitue toujours une rupture dans le système de règles préétablies et trouve en cela sa justification ». Voir : *Introduction à la littérature fantastique*, Paris : Seuil, 1970, p. 174. Cité d'après Ying Wang, « La Puissance fantastique de la femme vampire dans 'La Morte amoureuse' », *Nineteenth-Century French Studies*, vol. 38, n° 3-4, 2010, p. 172-173.

du carnaval et le cinéma d'horreur. Ainsi, pour Mikhaïl Bakhtine, le carnaval représente essentiellement, par sa politique d'inversion, une critique populaire de la « haute culture ». Suivant cette logique, on estime que le film d'horreur personnifie, lui aussi, une critique de l'ordre symbolique incarné par des institutions sociales telles que la famille, le couple hétérosexuel, l'Église, les lois, la médecine, etc. À l'instar du carnaval, les films d'épouvante sont hostiles, à tout ce que la culture « officielle » impose comme norme, en particulier les valeurs patriarcales, dont ils glorifient la destruction. Ce point de vue est partagé également par Barbara Creed³⁵. Elle souligne, entre autres, que dans le film d'horreur, tout comme lors d'un carnaval, la femme est représentée d'une manière presque schématique : par exemple, si elle figure dans un film comme un être surnaturel, elle sera fréquemment représentée dans des positions de chevauchement et au-dessus de l'homme, incarnant ainsi « le monde à l'envers »³⁶.

Revenons à présent au *Papillon*. Comme nous avons pu le voir, ce motif de chevauchement est présent et même accentué dans ce film mais, à l'instar de tous les autres détails, il doit être contextualisé. Précisément, il doit être interprété en relation avec les autres éléments du film, notamment par rapport aux procédés parodiques utilisés par Kadijević. Car il ne faut pas oublier que le réalisateur a fréquemment recours à l'ironie, donnant ainsi une autre dimension à ce film, celle qui permet aux spectateurs de l'observer en tant que « comédie de mœurs à la fois tragique et satirique »³⁷. En ce sens, tous les points analysés ou évoqués, notamment ceux relevant du genre du film d'horreur, constituent des preuves que *Papillon* représente en réalité une critique de la tradition arriérée et des mœurs patriarcales potentiellement dangereuses, voire destructrices, pour la société.

Pour en terminer avec les films d'horreur, nous pouvons constater que tout ce qui a été dit au sujet du *Papillon* concerne en grande partie deux autres œuvres cinématographiques du même genre qui traitent le thème du vampirisme et, de ce fait, méritent d'être ici évoquées même brièvement. Il s'agit de *La Pleine lune sur Belgrade* [Pun mesec nad Beogradom, 1993] de Dragan Kresoja et d'un autre film de Djordje Kadijević – *Un lieu saint* [Sveto mesto, 1990] qui représente, à l'instar du *Papillon*, une libre adaptation d'une œuvre littéraire du XIX^e siècle : le conte fantastique *Vij* de Nikolai Vassilievitch Gogol³⁸. Comme dans le *Papillon*, c'est la sexualité agressive des héroïnes – les femmes vampires – de ces deux films

³⁵ Barbara Creed, *Op. cit.*, p.132-134.

³⁶ *Ibid.*, p.132.

³⁷ « Leptirica - Djordje Kadijevic », *Tortillapolis*, *Op. cit.*

³⁸ Ce conte fait partie du recueil de nouvelles *Mirgorod*, publié en 1835.

qui est mise en avant, tandis que les vampires masculins sont représentés comme moins dangereux, ou figurent en tant que personnages marginaux. Le spectateur est surtout frappé par le comportement sadique de la fatale Katarina³⁹, le personnage étrange et excentrique d'*Un lieu saint*, qui tourmente ses victimes jusqu'à ce qu'ils perdent la raison⁴⁰.

Ces deux derniers films confirment à leur tour ce que l'on peut conclure en s'appuyant sur l'analyse du *Papillon*, à savoir que la sexualité féminine qui sort de la norme socioculturelle sert de base à la création des représentations du féminin dérangeant et dangereux, associé aux malheurs des hommes. Enfin, ils confirment aussi deux idées principales qui ressortent de notre interprétation du film-référence de Djordje Kadijević : que, d'une part, la femme démoniaque, *vampirisée*, personnifie un individu libéré de tout contrôle social et, comme tel, représente un désordre qui menace de détruire le monde tel qu'on le connaît ; et que, d'autre part, cet individu reflète justement toutes les craintes de la société patriarcale qui l'a pourtant créé par des mécanismes de contrôle, de refoulement et de répression.

4. L'AU-DELÀ, UNE SPHÈRE FÉMININE ?

Un autre thème relevant de notre sujet d'étude dans ce chapitre se rapporte à *la femme médiatrice* entre le monde réel et le monde surnaturel. Les personnages qui représentent ce « type » de femme correspondent, dans la plupart des cas, aux « critères » que l'on trouve principalement dans l'imaginaire populaire, en particulier dans de nombreuses croyances. Il s'agit notamment des personnes soupçonnées de pratiquer la sorcellerie ou d'avoir la capacité de communiquer avec les défunts ou d'autres êtres surnaturels. Le plus souvent, ce sont des femmes âgées et des femmes sans enfant, mais parfois – parmi celles qui possèdent des pouvoirs surnaturels – figurent également des jeunes femmes d'une beauté exceptionnelle, voire fatale. Perçues comme « différentes » et « étranges », elles sont considérées comme des individus capables d'influencer, d'une manière surnaturelle, la vie de leurs proches ou de la communauté entière. Ainsi, toujours selon les croyances populaires, les influences qu'elles exercent peuvent être soit bénéfiques et contribuer au bien-être d'autrui, soit dangereuses et maléfiques.

³⁹ Probablement elle-même victime d'agression sexuelle par son propre père.

⁴⁰ *Un lieu saint* a plusieurs autres points communs avec *Papillon*. Ainsi, dans ce film, Djordje Kadijević recourt à nouveau au motif du chevauchement ; comme Radojka, son héroïne possède également une puissance physique surnaturelle, etc.

Chez plusieurs personnages des œuvres cinématographiques que nous avons déjà analysées, certains de ces traits féminins sont également présents, sans être trop accentués ou désignés comme leurs caractéristiques essentielles. Par exemple, on peut les entrevoir dans les scènes qui montrent les rêves « prophétiques » d'Hasanaginica ou, encore, la danse qui amène Jovana, la femme de Luka, en état de transe. En outre, ces scènes sont exemplaires aussi parce qu'elles font ressortir les différents aspects de la conceptualisation populaire de ce « type » féminin transposés au cinéma. Plus précisément, la capacité d'une femme de prévoir l'avenir, ou d'entrer dans un état de transe par l'intermédiaire de la musique et de la danse est perçue, dans une telle conceptualisation, comme surnaturelle, ou même comme une manifestation de la sorcellerie. Et c'est justement ce genre de capacité conditionnant le comportement féminin, désigné souvent comme liminal, qui représente potentiellement – dans l'imaginaire populaire – une source de perturbation de l'ordre social.

Afin de tenter de saisir les traits principaux de la figure de la femme considérée comme médiatrice entre des mondes différents, nous allons désormais focaliser notre attention sur trois films : *La Couronne de Petrija* [Petrijin venac, 1980] de Srdjan Karanović et *Le Temps de Gitans* [Dom za vešanje, 1989] et *Underground* (1995) réalisés par Emir Kusturica.

Dans le premier film que nous venons de mentionner, réalisé d'après le roman du même titre de Dragoslav Mihailović⁴¹, plusieurs personnages féminins sont dessinés à travers leurs rapports avec le monde surnaturel, en particulier le personnage principal, Petrija, une paysanne profondément superstitieuse, originaire de la Serbie du Sud-Est. On pourrait dire que sa vie et les relations qu'elle entretient avec ses proches sont fortement façonnées par la pensée magique et les superstitions. En effet, toutes les étapes de sa difficile et tragique existence sont d'une manière ou d'une autre marquées par des forces surnaturelles ou vues comme telles par elle-même. En tout cas, tout au long du film, le spectateur suit son « combat » contre ces forces, combat par lequel Petrija essaye de faire face à ses angoisses en ayant recours à la magie, en pratiquant des rituels de protection ou encore, en cherchant les conseils et les services de Vlajna Ana, la sorcière du village. Les exemples qui illustrent ses rapports avec le monde surnaturel sont nombreux mais nous n'allons évoquer que ceux qui nous paraissent les plus significatifs.

Dès la première partie du film – consacrée au premier mariage de Petrija et qui met en lumière les relations tendues dans le triangle que forment Petrija, son mari et sa belle-mère – ces exemples sont fréquents. Ainsi, dès le début, le réalisateur nous montre une jeune femme

⁴¹ *Petrijin venac* [La couronne de Petrija], Beograd : Srpska književna zadruga, 1975.

fort superstitieuse qui, lors de sa première nuit de noces, accomplit des rituels traditionnels pour assurer, selon les croyances populaires, le bonheur et la fertilité de son couple.⁴² Mais la superstition de Petrija ainsi que son ouverture et sa foi en un monde surnaturel seront surtout mises à l'épreuve dans ses rapports avec sa belle-mère, Vela Bugarka, qui, aux yeux de la jeune femme, incarne des forces maléfiques. D'ailleurs, les deux femmes, Petrija et sa belle-mère, sont même sur le plan visuel présentées comme des antipodes : Vela Bugarka est vêtue de noir contrairement à sa belle-fille qui porte un vêtement blanc. Pour bien comprendre ces rapports entre les deux femmes, il est bien sûr indispensable de les observer à travers le triangle qu'elles constituent avec Dobrivoj, le mari de Petrija et le fils de Vela Bugarka. De quoi s'agit-il au juste ?

Censé être le « chef de la famille » mais partagé entre les deux femmes, ce qui le met dans une situation inconfortable, Dobrivoj est en fait incapable de jouer ce rôle qui lui est attribué par la société traditionnelle. Incapable, parce que c'est en réalité sa mère qui lui impose sa volonté – comportement qui provoquera indubitablement une forte animosité entre les deux femmes cohabitant au sein du ménage⁴³. Il n'est pas difficile bien sûr de reconnaître dans cette animosité la rivalité opposant une belle-mère et sa belle-fille qui représente, comme on le sait, une lutte de pouvoir dans le cadre de la famille patriarcale. Il s'agit par ailleurs d'une lutte dans laquelle tous les moyens sont apparemment autorisés, y compris le recours à la magie et les autres pratiques relevant de la sphère du monde surnaturel. Cette animosité se manifeste aussi à travers le phénomène lié aux pouvoirs supposés occultes et dénommés le *mauvais œil*, que le réalisateur démontre d'une façon indirecte. Dans les scènes montrant le couple, la belle-mère est toujours présente en arrière-plan : elle observe les jeunes mariés de loin et sans cesse, même lors de leur première nuit de noces, personnifiant ainsi le *mauvais œil* qui va « provoquer » divers malheurs de Petrija.

Ajoutons ici que le rôle d'un autre personnage déjà évoqué – celui de Vljajna Ana, une sorcière locale – est tout aussi important dans l'histoire de Petrija. Conformément à l'imaginaire populaire, Vljajna Ana est représentée comme une sorcière typée : elle est vêtue de noir et habite dans une maison sombre, entourée d'outils et d'objets magiques (des cierges, des ailes de chauves-souris, des plumes d'oiseaux, une peau de serpent (morceau de mue), de l'ail, une queue de lapin, des herbes, etc.) qu'elle utilise pour les pratiques divinatoires, pour

⁴² Par exemple, elle offre à son mari, « pour que leur vie soit douce », des morceaux de sucre, et des pommes « pour que leurs enfants soient en bonne santé ».

⁴³ Dans une scène, par exemple, afin de démontrer à sa femme qu'il faut respecter les rapports imposés par les règles patriarcales, Dobrivoj frappe violemment Petrija car elle refuse d'obéir à Vela Bugarka.

aider « malheureux et malades » ou pour conjurer les mauvais sorts⁴⁴. [Figure 25, p. 252.] En effet, Petrija demande à plusieurs reprises de l'aide à Vljajna Ana qui est aussi son dernier espoir quand les médecins ne peuvent rien faire pour sauver sa fille grièvement malade. D'ailleurs, la sorcière essaye de l'aider en lançant des sorts pour guérir l'enfant, mais sans succès... Cet échec ne suffit pourtant pas à ébranler la foi de Petrija qui décide, lors de l'enterrement de sa fille, de recourir elle-même à la magie et d'accomplir des rites censés empêcher la mort d'un futur enfant. Seulement, elle n'aura plus d'enfants, raison pour laquelle son mari Dobrivoj va la répudier.

Dans la perception de Petrija, son deuxième mariage, celui avec le mineur Misa, s'est déroulé aussi sous l'influence de forces surnaturelles. Les événements décrits dans la seconde partie du film, notamment dans les scènes que nous allons présenter ici brièvement, nous montrent clairement la façon dont Petrija appréhende et interprète les malheurs qui l'entourent. À cet égard, un événement s'avère particulièrement significatif : sans le savoir, Petrija commet une infraction à une règle traditionnelle en faisant du jardinage le jour de saints Côme et Damien, les saints patrons des médecins et des chirurgiens. Or, selon les croyances, il faut s'abstenir de travailler la terre le jour de la fête d'un saint, car on risque d'être châtié. Le soir même, Petrija apprend de mauvaises nouvelles : Misa est blessé au travail et elle voit aussitôt dans cet événement la punition pour sa propre violation des règles traditionnelles qu'elle perçoit comme divines. En d'autres termes, une infraction, une simple erreur commise même involontairement, devient à ses yeux « un péché » qu'elle doit donc expier.

Il est possible évidemment de produire d'autres exemples illustrant la superstition exagérée de Petrija qui ne lui apporte souvent ni soulagement ni bonheur et la pousse, au contraire, à la culpabilisation, à se percevoir comme source de malheur. C'est aussi, par exemple, à cause de sa superstition qu'elle voit des présages de mauvais augure partout, même dans l'abolement de ses chiens : « Quand ils commencent à hurler comme ça », dit-elle, « c'est mauvais signe. L'un des tiens va bientôt mourir⁴⁵ ». D'autre part, même s'il est clair pour le spectateur que ses différentes pratiques fondées sur les croyances superstitieuses ne lui apportent pas les résultats souhaités, Petrija n'est pourtant pas prête à y renoncer, tant s'en

⁴⁴ Les deux femmes se rencontrent lorsque Petrija vient dans la maison de Vljajna Ana pour effectuer un test de grossesse « primitif » et, à cette occasion, apporte avec elle une hache sur laquelle elle avait uriné trois fois – trois nuits consécutives. Comme la hache s'est oxydée chaque fois, Vljajna Ana confirme à Petrija qu'elle est déjà bien enceinte et qu'elle n'a pas du tout besoin de rechercher les services d'une sorcière.

⁴⁵ [Kad počne kuće tako da zurlava, neku to bedu sluti. Neko će ti brzo umre.]

faut. Cela dit, ses « habiletés surnaturelles » évoluent au fur et à mesure et elle découvre qu'elle possède une autre faculté extraordinaire : la capacité de communiquer avec les morts.

Quoi qu'il en soit, grâce à ces quelques éléments de l'histoire de Petrija que nous avons analysés, nous pouvons constater que sa vie et ses rapports avec le monde mystérieux de l'au-delà ressemblent à un *parcours initiatique*. En tout cas, les étapes de sa vie de femme coïncident bien avec l'évolution de ses pouvoirs surnaturels. Ainsi, dans la première partie du film, on rencontre d'abord une jeune épouse enthousiaste qui accomplit différents rites pour assurer l'amour dans son couple et pour attirer le bonheur. Ensuite, avec le temps qui passe, on suit sa transformation en mère et en femme désespérée qui pratique la magie afin de sauver sa famille. Enfin, dans la partie finale du film, Petrija acquiert la stature d'une femme mature qui a traversé de nombreuses épreuves de la vie, et qui, maintenant, possède le don de communiquer avec ses proches disparus, un don qu'elle porte avec sagesse et sérénité. D'ailleurs, pour renforcer davantage ce parallèle avec le parcours initiatique, il est possible d'ajouter encore un argument : il est lié à la fonction et la signification du personnage de Vljajna Ana. En effet, comme c'est souvent le cas dans les récits de « voyages initiatiques », nous retrouvons ici également une sorte de guide spirituel dans la figure de cette sorcière locale qui offre à Petrija la consolation dans les moments difficiles de sa vie, et, en même temps, l'initie aux secrets de la communication avec l'Au-delà.

Pour compléter le portrait de la protagoniste du film de Srdjan Karanović, revenons brièvement à l'analyse que nous avons présentée auparavant, dans le chapitre consacré aux représentations cinématographiques de la mère. Cette analyse a, entre autres, démontré que Petrija est stigmatisée en tant que femme sans enfants dans (et par) un milieu patriarcal qui valorise les femmes principalement en fonction de leur capacité reproductive. À ce constat nous pouvons ajouter maintenant qu'en réalité cette femme fait l'objet, dans ce même milieu, d'une double stigmatisation car elle devient encore plus suspecte à cause de ses particularités qui la lient à la sphère surnaturelle et à celle de *l'Autre monde*, raison pour laquelle elle sera donc davantage marginalisée et isolée. Pourtant, il est évident que, même stigmatisée, Petrija ne représente pas une menace réelle pour son entourage. Ses « pouvoirs » restent dans le domaine du symbolique, et s'ils possèdent la capacité de faire peur en tant que surnaturels ou vus comme tels, ils ne peuvent pas réellement bouleverser l'ordre existant.

En conclusion, on pourrait dire que le cas de Petrija démontre en fait de manière exemplaire le mécanisme d'un schéma bien connu au sein d'une société patriarcale : à savoir que le recours au surnaturel est utilisé comme un moyen de lutte de pouvoir entre les femmes

ou, pour parler plus concrètement, comme un moyen susceptible d'aider la plus forte à s'emparer de la place la plus importante dans la hiérarchie patriarcale. La bonne compréhension de ce schéma peut nous aider également à mieux saisir et interpréter le profil psychologique et la situation existentielle de Petrija qui sont étroitement liés à son image de créature féminine possédant des facultés surnaturelles. Rappelons à ce propos que l'héroïne de Karanović est présentée dans le film plutôt comme une femme simple⁴⁶ et n'est jamais explicitement désignée comme une sorcière ni par ses proches, ou d'autres personnages du film, ni par le réalisateur. Et pourtant, si on observe plus attentivement son portrait et l'évolution de son cheminement intérieur tels qu'ils se dégagent du film analysé, son personnage prend une dimension plus complexe. Pourquoi ?

Il est possible de trouver en fait plusieurs points communs entre Petrija et le profil typé des femmes considérées comme sorcières décrit par Colette Arnould dans son ouvrage *Histoire de la sorcellerie*⁴⁷. Selon cette auteure, « le plus souvent, la sorcière ne visait que ses propres désirs » parmi lesquels elle mentionne celui « de plus d'aisance dans un monde dur pour les pauvres », celui « de plaire, d'être aimée et d'attirer à elle » ceux qui l'ignoraient, ou encore « le désir de vengeance » et « le désir d'évincer ses ennemies ».⁴⁸ Ce profil de « la sorcière » correspond presque parfaitement à celui de l'héroïne de *La couronne de Petrija* dont le comportement et les ambitions restaient justement « à la mesure de l'univers dans lequel elle évoluait ». Enfin, concernant les motivations qui ont guidé ses comportements liés au surnaturel, on pourrait également s'appuyer sur les arguments et explications donnés par Colette Arnould. Précisément, on pourrait conclure que Petrija, à l'instar des femmes qualifiées de sorcières, n'avait pas pour but de remettre en question les règles basiques de la société, mais de se « sortir d'affaire ». Ses semblables et elles n'étaient pas des révoltées, comme le souligne à juste titre Colette Arnould⁴⁹, et le sentiment de malaise qu'elles engendraient est issu du fait qu'elles représentaient une manifestation de refoulement et non de libération, car « tout dans le personnage de la sorcière correspondait à toutes les peurs de la société »⁵⁰.

⁴⁶ Voir le chapitre *Mère – « la matrice du corps social »*.

⁴⁷ Colette Arnould, *Op. cit.*

⁴⁸ *Ibid.*, p. 287-288.

⁴⁹ À ce propos Colette Arnould fait la réflexion suivante : « Si la sorcière avait été une révoltée, le phénomène eût pris une autre ampleur. On aurait vu se constituer une cohésion [...] Or qu'avons-nous ? Des cas isolés [...] Et lorsque des collectivités entières semblent touchées, c'est à une psychologie des foules qu'il faut faire appel, non à une quelconque organisation rationnelle dont le but aurait été de bouleverser la société... », *ibid.*, p. 288-289.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 2009, p. 289.

5. LES INCARNATIONS DU FÉMININ SURNATUREL ISSU DE L'IMAGINAIRE POPULAIRE

Les idées exprimées par Colette Arnould, mais aussi notre analyse de *La couronne de Petrija*, démontrent clairement qu'à travers l'image de la sorcière, ou la pratique de la magie, les femmes essaient de compenser leur statut inférieur dans un monde patriarcal. En d'autres termes, par cette forme de « violence douce », elles tentent de trouver leur place dans le cadre d'une société qui les respecte principalement comme des mères et des épouses, c'est-à-dire celles qui sont traditionnellement subordonnées dans la hiérarchie familiale. Pourtant, quelle que soit sa position, dans l'imaginaire populaire la femme reste toujours intrinsèquement liée au surnaturel, non seulement comme sorcière menaçante mais aussi comme protectrice de ses proches. L'exemple le plus probant en est sans doute le personnage de la grand-mère Hatidža dans le film *Le Temps des Gitans* [Dom za vešanje] réalisé par Emir Kusturica en 1989.

Pour créer l'univers diégétique de son œuvre cinématographique, Emir Kusturica s'est abondamment inspiré de la mythologie tzigane : dans l'imaginaire collectif local, mais aussi européen, le quotidien des gitans est imprégné de la magie qui façonne leur manière de vivre et de se comporter. Dans *Le Temps des Gitans*, leur monde mythique est, sur le plan symbolique, représenté par un oiseau – un dindon qui est offert à Perhan, le personnage principal du film, par sa grand-mère Hatidža. Rappelons à ce propos quelques détails qui peuvent être importants pour notre analyse. Dans l'imaginaire gitan, le dindon est un animal totem qui peut vivre 999 ans et auquel on attribue l'épithète de magique. D'après la légende, il était allaité par une femme qui a, grâce à ce geste généreux, obtenu des pouvoirs surnaturels⁵¹.

Tous ces détails trouvent un écho d'une manière ou d'une autre dans le film de Kusturica. Ce qui nous intéresse en particulier ici, c'est un personnage féminin qui incarne de façon symbolique la femme mythique, nourrice du dindon. C'est la grand-mère Hatidža qui, de surcroît, remplace la mère dans la vie des enfants de sa fille décédée prématurément. La preuve en est sa maîtrise des connaissances extraordinaires, surnaturelles. Par exemple, elle possède les pouvoirs de guérison⁵² et de divination, elle pratique la magie et intervient comme la protectrice de ses petits-enfants. Elle est aussi la médiatrice entre Perhan et le monde de l'au-delà. Bref, Hatidža figure, dans ce film de Kusturica, comme une sorte de guide spirituel

⁵¹ Veljko Eraković, « Analiza ženskih romskih likova u filmovima Emira Kusturice » [L'analyse des personnages féminins roms dans les films d'Emir Kusturica], *veljkofilm*, 14 juillet 2015. URL : <https://veljkofilm.wordpress.com/2015/07/14/analiza-zenskih-romskih-likova-u-filmovima-emira-kusturice/>.

⁵² Grâce à ces pouvoirs, elle réussit, par exemple, à sauver la vie de l'enfant d'Ahmed malgré le fait qu'il s'agit d'un personnage ignoble qui pratique le trafic d'enfants.

qui conduit symboliquement Perhan sur son parcours initiatique. Ce faisant, elle est capable même de franchir les barrières physiques : ainsi, lorsqu'elle est séparée de son petit-fils, elle entre en contact avec lui par l'intermédiaire de rêves et de la télépathie. Ajoutons ici que le dindon que Hatidža a offert à son petit-fils – et qui le suit dans ses voyages réels et symboliques – représente également un lien mystique entre eux deux, car il s'agit, comme on l'a déjà remarqué, d'un animal-totem⁵³.

À propos de Hatidža et d'autres héroïnes du *Temps des Gitans*, il est aussi important de noter un détail qui pourrait paraître à première vue paradoxal : on a l'impression en effet que, dans ce film, la « force mystique » féminine et les symboles liés à la femme sont plus présents, et certainement plus percutants aux yeux du spectateur que les personnages féminins réels. Prenons, comme exemple, la mère et la jeune mariée de Perhan. La première, même morte, est très « présente » dans la vie de ses enfants : sa présence se manifeste à travers les histoires de Hatidža mais surtout – ce qui est plus important pour notre analyse – d'une manière immatérielle, spirituelle : comme un esprit, une force invisible qui veille sur ses enfants. Pour signaler ce genre de présence, Kusturica recourt souvent à des images symboliques, comme dans la scène où Perhan et sa petite sœur partent pour un voyage qui va les séparer pour longtemps et d'une façon inattendue⁵⁴ : comme un présage ou un avertissement, le spectateur peut voir au-dessus de la voiture où se trouvent les enfants le voile de mariée de leur mère volant dans l'air. Le même symbole est employé au moment crucial de l'histoire d'Azra, la jeune mariée de Perhan : celle-ci meurt pendant l'accouchement et le spectateur voit son voile de mariée, semblable à celui de la mère de Perhan, planer dans les airs avant de disparaître. Ainsi, par l'intermédiaire de ce jeu de symboles, le réalisateur relie le destin d'Azra à celui de la mère de son mari et, en même temps, suggère un lien singulier de ces deux figures féminines avec le domaine de l'au-delà.

Cette dernière scène est par ailleurs composée de plusieurs moments surréalistes ou fantastiques : par exemple, avant l'accouchement, Perhan confie à Azra qu'il a rêvé d'elle donnant naissance à un oiseau blanc, ce qui est sans doute une allusion au dindon ; ensuite, à l'aide de télékinésie, il soulève Azra qui, tout en accouchant, vole au-dessus de la terre, etc. Rappelons ici que ce motif de la mariée volante n'est pas une exception et qu'il se répète dans

⁵³ Ce lien mystique entre Hatidža et son petit-fils est souligné également par un autre détail significatif. À l'instar de sa grand-mère, Perhan est lui-aussi doté de pouvoirs surnaturels : le jeune homme possède un don extra sensoriel, celui de télékinésie.

⁵⁴ Perhan est obligé d'abandonner sa sœur à l'hôpital en Slovénie alors qu'il lui avait promis de toujours s'occuper d'elle. Plus tard, on apprend que sa sœur a été victime d'un trafic d'enfants et exploitée dans le travail forcé.

plusieurs films d'Emir Kusturica⁵⁵. On le retrouve également dans *Underground*, dans une scène où la femme est une nouvelle fois représentée comme la médiatrice entre deux mondes, celui des vivants et celui des morts : cette fois, c'est Jelena, la jeune mariée de Jovan – fils de l'un des deux protagonistes – qui vole au-dessus des invités lors du festin des noces, avant de se suicider par noyade. Ce vol est ici, en revanche, simulé, réalisé par des moyens techniques, mais il est clair que, dans la conception du réalisateur, il possède une fonction symbolique. [Figure 26, p. 252.] En ce sens, il pourrait être interprété, entre autres, comme un signe annonciateur d'événements extraordinaires, qui d'ailleurs n'allaient pas tarder. Peu après, en effet, Jovan aperçoit, lors d'une baignade, le voile de sa fiancée dans l'eau – motif qui annonce à son tour, comme dans le cas d'Azra du *Temps des Gitans*, une rencontre relevant de la sphère de l'au-delà. Cette rencontre figure les retrouvailles de deux jeunes mariés sous l'eau, après la noyade de Jovan qui « croise » Jelena, « l'embrasse et va dans une autre vie ⁵⁶».

Sans vouloir minimiser la réussite et l'efficacité, sur les plans esthétique et sémantique, des procédés employés par Kusturica dans la représentation des femmes – en particulier le recours fréquent au fantastique – il nous semble intéressant de rappeler ici, même si nous les avons déjà cités, les propos de l'auteur exprimés justement à ce sujet. En s'estimant moins familier de l'univers féminin que du monde masculin, Kusturica a affirmé qu'il avait tenté de trouver la solution en recourant justement aux procédés évoqués : « Je les [femmes] fais voler dans les airs ou nager dans l'eau. Elles sont rarement sur terre ! »⁵⁷. Quoiqu'il en soit, une chose est claire : le monde intime de Kusturica, tel qu'il se reflète dans la plupart de ses œuvres cinématographiques, est indissociable de l'imaginaire collectif et d'un symbolisme plus universel. Les motifs de la mariée/fiancée morte, ou de la mère décédée prématurément dont l'esprit apparaît à ses enfants sous des formes diverses, sont assez fréquents dans les récits folkloriques, notamment dans les contes populaires. Et nous avons déjà constaté, dans le chapitre consacré aux représentations de la mère, que la figure

⁵⁵ Selon la critique, ce motif fait d'abord référence au personnage de Juliette dans le film *L'Atalante* du réalisateur Jean Vigo (1934), que Kusturica cite souvent comme l'un de ses maîtres les plus importants. D'autre part, Antoine Royer pense que « la lévitation d'Azra, lors de son accouchement, semble une citation directe du *Miroir* [d'Andrei Tarkovski (1975)], l'un des films fétiches de Kusturica ». Ce critique constate également que « la figure de la "mariée volante", qui sera d'ailleurs reprise dans *Underground*, trouve aussi une hérité dans l'un des plus célèbres tableaux de Marc Chagall, *La Mariée* ». Antoine Royer, « Le Temps des gitans de Emir Kusturica (1988) - Analyse et critique du film - DVDClassik », 2012.
URL : <https://www.dvdclassik.com/critique/le-temps-des-gitans-kusturica>.

⁵⁶ Michel Ciment, « Yougoslavie : Emir Kusturica (1955) », in *Petite planète cinématographique*, Paris : Stock, 2003, p. 154.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 153.

maternelle avec sa force protectrice, archétype de la « grande mère cosmique » ou de la « déesse mère », est incarnée par plusieurs personnages féminins du cinéma d'Emir Kusturica. À présent, après les exemples étudiés dans ce chapitre, nous pouvons compléter notre analyse et ajouter que ce réalisateur se sert des représentations fantastiques afin d'accentuer, entre autres choses, la dimension « surnaturelle » du féminin qui est largement ancrée dans l'imaginaire populaire.

En analysant dans ce chapitre les films qui abordent le thème du surnaturel, nous avons pu constater que leurs auteurs se sont abondamment inspirés des représentations des femmes issues de la riche tradition folklorique serbe et balkanique. Nous avons pu aussi voir qu'il s'agit presque systématiquement de représentations chargées de stéréotypes et rendues uniformes par un imaginaire populaire conditionné en grande partie par des préjugés et mœurs patriarcales arriérés. Parmi ces stéréotypes liés aux femmes qui sortent du cadre du « normal » et du « naturel », nous avons mis l'accent sur les représentations des « types » féminins suivants : les femmes démoniaques et vampirisées qui font du mal (principalement aux hommes) ; ensuite, les différentes variantes des sorcières qui pratiquent la magie pour réaliser leurs propres désirs ou souhaits (pour protéger ou pour nuire à leur entourage) ; et, enfin, les femmes qui possèdent des dons surhumains grâce auxquels, par exemple, elles entretiennent des rapports avec le monde de l'au-delà.

Le but principal de notre analyse était, on l'a vu également, d'examiner l'attitude de différents réalisateurs par rapport aux idées reçues et clichés accompagnant ces « types » féminins qui reflètent plus ou moins tous l'idée de « la femme irrationnelle », fortement ancrée dans l'imaginaire populaire. Cette attitude a été observée avant tout à travers les procédés employés par les réalisateurs dans le processus de transformation de ces représentations figées et souvent surannées de femmes dotées de pouvoirs surnaturels en une vision cinématographique moderne de la femme, destinée aux spectateurs contemporains. Ainsi, nous avons pu remarquer que tous les réalisateurs se sont efforcés – chacun suivant naturellement sa propre *ars poetica* cinématographique – à motiver ou justifier le comportement surnaturel, y compris démoniaque, de leurs héroïnes. Par exemple, dans les films de Djordje Kadijević, on trouve l'idée sous-jacente selon laquelle les femmes diaboliques sont potentiellement des victimes d'inceste (Radojka dans *Le Papillon* et Katarina dans *Un lieu saint*) ; Petrija de Srdjan Karanović est une femme simple qui cherche, par la

pratique de la magie et le recours au surnaturel, à trouver des solutions aux situations existentielles difficiles ; enfin, en ce qui concerne les héroïnes d'Emir Kusturica, leurs vies tragiques sont indissociables des parcours initiatiques et des rites de passage qu'elles traversent, ou alors elles figurent comme des guides spirituels.

Les cas évoqués dans ce chapitre à travers une analyse détaillée des personnages complexes – certaines parmi eux possèdent, comme on l'a vu, une nature « étrange » ou obscure – montrent ainsi que le « comportement surnaturel » chez les femmes peut avoir, schématiquement parlant, une double origine : il est régulièrement provoqué ou précédé soit par des répressions socioculturelles – c'est-à-dire patriarcales, soit par des traumatismes personnels que les femmes ont subis. Enfin, il convient de rappeler ce qui apparaît comme le point commun des films analysés : l'idée selon laquelle, dans les cas où les aptitudes surnaturelles des femmes représentent une menace, c'est aux hommes d'agir, de les vaincre et de les placer sous leur contrôle. Mais, qu'ils réussissent ou non, une chose semble certaine d'après les films traités : à savoir que la lutte entre les hommes et les femmes pour le pouvoir – symbolique ou réel – représente un des traits distinctifs de la société patriarcale dans les Balkans.



Fig. 21 : La vieille sorcière, Baba, *Le Glaive magique*, 1950.



Fig. 22, 23 et 24 : Métamorphose démoniaque de Radojka, *Papillon*, 1973.





Fig. 25 : Vlajna Ana et la fille malade de Petrija,
La Couronne de Petrija, 1980.



Fig. 26 : La mariée volante, *Underground*, 1995.

IV

FLUIDITÉ DU GENRE : HÉROS ET HÉROÏNES TRANSGENRES

« Il est établi que des termes tels que ‘masculin’ et ‘féminin’ ont des acceptions variables ; ces termes ont tous une histoire sociale ; leurs significations changent radicalement suivant les frontières géopolitiques et les contraintes culturelles qui définissent qui imagine qui et dans quel but.¹ »

1. LE STATUT DES PERSONNAGES *QUEER* DANS LA SOCIÉTÉ ET LE CINÉMA YOUGOSLAVES

Dans ce chapitre, nous allons nous pencher sur les représentations cinématographiques de la diversité sexuelle et de genre, diversité qui se reflète pleinement dans la notion de *queer*. Pour commencer, voici comment un dictionnaire français définit ce terme : « *Queer* \kwɪʁ\ invariable (anglicisme) (LGBT) : Qualifie ce qui n’est pas hétéronormé ou cisnormé. Notamment : gay, lesbienne, transgenre, allosexuel, altersexuel, pansexuel... »². Comme on le voit, cette catégorie hybride englobe toutes les personnes dont le sexe déterminé à la naissance et la morphologie du corps ne « coïncident » pas avec leur ressenti de l’identité personnelle ni avec leurs expériences dans le domaine de l’intime. Pour être encore plus clair, il faut ajouter aussi que, parfois, les personnes *queer* refusent d’être qualifiées comme hommes ou femmes et revendiquent la fluidité de genre.

Étant donné les singularités de ces personnes qui échappent aux classifications habituelles, normatives, nous avons choisi délibérément de sortir ici du cadre étroit dans laquelle la pensée traditionnelle enferme les genres. Plus précisément, nous allons analyser dans les pages suivantes les représentations des personnes *queer* qui sont présentées dans les films comme des femmes – soit au sens du genre, soit au sens du sexe biologique – mais aussi

¹ Judith Butler, *Défaire le genre*, Paris : Éditions Amsterdam, 2012, p. 23.

² Voir : <https://www.lalanguefrancaise.com/dictionnaire/definition/queer>.

de celles d'entre elles dont l'identité sexuelle et l'identité de genre sont fluides et variables. Mais, avant de passer à une analyse plus approfondie des films, il nous paraît important, d'un point de vue méthodologique, de mettre en lumière d'abord le statut des personnes *queer* dans le contexte social et historique yougoslave et serbe, ainsi que le regard que la société en question porte sur la diversité sexuelle.

Selon Nebojša Jovanović, l'attitude libérale envers la sexualité représente une caractéristique inhérente de « la modernité socialiste » de la Yougoslavie communiste³. Pourtant, l'identité et l'orientation sexuelles des citoyen(ne)s faisaient rarement l'objet d'un intérêt public ou politique. Du point de vue juridique, en revanche, il est intéressant de noter une certaine ambiguïté de l'article 186 du Code pénal yougoslave de 1951 qui est consacré à cette question : certes, cet article ne définit pas le phénomène de l'homosexualité comme un délit, mais il désigne une relation sexuelle entre hommes comme « une débauche contre nature », c'est-à-dire comme une infraction passible d'une peine maximale de deux ans d'emprisonnement. Suite aux modifications du Code pénal en 1959, la même « infraction » est jugée de façon moins sévère et la peine d'emprisonnement qui lui est réservée est réduite à un an au plus.⁴ Cela dit, il faut toutefois préciser que nous ne disposons pas d'éléments qui peuvent confirmer avec certitude que cette mesure était véritablement appliquée.⁵ Par ailleurs, aucun paragraphe du Code n'évoque explicitement la question de l'homosexualité féminine, comme c'était d'ailleurs le cas de beaucoup d'autres textes législatifs de l'époque à travers le monde.

L'attitude était-elle libérale ou ambiguë envers les homosexuels ? Quoi qu'il en soit, une chose est claire : à partir de 1977, l'homosexualité est progressivement décriminalisée en Yougoslavie, d'abord en Slovénie et en Croatie, ensuite en Voïvodine⁶ et au Monténégro, tandis qu'en Serbie les rapports sexuels entre hommes sont dépénalisés en 1994. Mises à part l'évolution des mœurs et la modernisation de la société, encore un détail a largement contribué à l'amélioration des mesures législatives relatives aux droits de l'homme : le fait

³ Nebojša Jovanović, « Seksologija, muška seksualnost i film », [La sexologie, la sexualité masculine et le cinéma], in Lada Duraković, Andrea Matošević (éd.), *Socijalizam na klupi : Jugoslovensko društvo očima nove postjugoslovenske humanistike* [Le socialisme en examen. La société yougoslave vue par les nouvelles sciences humaines post-yougoslaves], Pula-Zagreb : Srednja Evropa / Sveučilište Jurja Dobrile / Sajam Knjige u Istri, 2013. p. 127.

⁴ *Ibid.*, p. 129.

⁵ Nebojša Jovanović, « Kako se kažnjavala homoseksualnost u Jugoslaviji » [Comment punissait-on l'homosexualité en Yougoslavie], *LGBTI.ba*, 3 juin 2015, URL : <https://lgbti.ba/kako-se-kaznjavala-homoseksualnost-u-jugoslaviji/>.

⁶ Il faut rappeler que, dans le cadre de la Yougoslavie socialiste, cette province serbe avait une large autonomie et possédait sa propre constitution, qui n'était pas toujours en accord avec celle de la Serbie.

qu'un nombre important de sexologues yougoslaves n'ont pas considéré l'homosexualité comme une maladie. En effet, même si l'homosexualité est restée un sujet tabou, surtout dans les larges couches populaires, les professionnels de santé étaient capables de considérer de façon critique la discrimination basée sur l'orientation sexuelle. Par exemple, ils ont compris et fait savoir que les éventuelles névroses chez les homosexuels ne sont pas innées et qu'elles apparaissent en réaction à l'hostilité de l'entourage à l'encontre de ces personnes. Ils ont également compris, et bien avant beaucoup d'autres, que la société ne peut que progresser si elle tend la main aux homosexuels et accepte leurs relations en tant que forme naturelle de sexualité⁷.

C'est toutefois dans le domaine culturel, notamment dans la cinématographie que la libéralisation des mœurs et une attitude tolérante envers la population LGBT en Yougoslavie étaient, toutefois, les plus manifestes⁸. Contrairement aux idées reçues des critiques occidentaux, les personnages *queer* du cinéma yougoslave n'étaient pas uniquement les cibles de moqueries ou, pour reprendre les termes de Nebojša Jovanović, chercheur à l'Université de Sarajevo, n'étaient pas présentés comme « une simple galerie de caricatures et de monstres ». À ce propos, ce chercheur remarque que l'approche des critiques occidentaux était souvent biaisée par l'application d'une lecture basée sur des critères idéologiques. Plus précisément, il estime que ces derniers ont analysé le cinéma yougoslave à travers un prisme réducteur lié au contexte de la guerre froide qui, en Occident, a insisté sur la dichotomie entre « l'Ouest progressif » et « l'Est arriéré »⁹. Pour illustrer ce constat, Jovanović évoque l'avis de Richard Dyer selon lequel les thèmes liés à l'homosexualité ainsi qu'à l'érotisme en général étaient pratiquement inexistantes dans les films yougoslaves. En observant que l'auteur cité n'était apparemment pas au courant que « l'érotisme était l'un des traits distinctifs de la cinématographie yougoslave », Jovanović fait une remarque tout à fait pertinente et souligne que l'homophobie n'était pas une spécificité des pays socialistes, mais qu'elle existait des deux côtés du « Rideau de fer ». Pour démontrer à quel point ces idées sur le cinéma yougoslave sont erronées, ce chercheur serbe évoque, entre autres, l'avis d'un autre auteur britannique, John Russel Taylor : en effet, contrairement à Dyer, celui-ci estime que ce sont justement les cinéastes yougoslaves qui comptent parmi les pionniers de « la révolution

⁷ Voir : Nebojša Jovanović, « Seksologija, muška seksualnost i film », *Op. cit.*, p. 138-140.

⁸ Nebojša Jovanović, « Kako se kažnjavala homoseksualnost u Jugoslaviji », *Op. cit.*

⁹ Pour les mêmes raisons idéologiques, comme on le sait, le bloc communiste a tenté de créer, en recourant à tous les moyens de propagande, une image inverse qui mettait évidemment en valeur le système communiste.

sexuelle cinématographique », car des scènes de nudité et des scènes sexuellement explicites figurent très fréquemment dans leurs films¹⁰.

Afin de compléter et nuancer ce débat, il faut rappeler que les données historiques montrent clairement que les homosexuels n'étaient guère traités de façon plus positive dans les cinémas occidentaux¹¹ que dans les films réalisés derrière le « Rideau de fer ». Ces données confirment également le fait que la visibilité des personnages *queer* dans les œuvres cinématographiques n'est pas un indicateur du degré de sexisme d'un cinéma national. Par exemple, la présence des personnages homosexuels dans le cinéma hollywoodien ne signifie pas forcément que les individus homosexuels étaient acceptés par la société américaine¹². Vu donc la situation des deux côtés du « Rideau de fer », force est de constater que les attitudes répressives des autorités à l'égard de l'homosexualité n'étaient pas une particularité de la société yougoslave ou des autres pays socialistes.

Nebojša Jovanović précise encore que les critiques actuels du cinéma yougoslave appliquent essentiellement une lecture façonnée par une « logique contemporaine de la politique de l'identité et des droits de l'homme » sans tenir compte de la réalité socio-politique yougoslave ni des spécificités d'une époque dans laquelle « être un partisan-combattant et un communiste était considéré comme la valeur suprême »¹³. On doit aussi remarquer que le discours officiel en Yougoslavie socialiste était principalement hétéronormatif et se reflétait comme tel dans le cinéma : un couple hétérosexuel avec des enfants était perçu et présenté comme la cellule de base de la société et un idéal social¹⁴. Cela pourrait expliquer, du moins en partie, pourquoi la sexualité féminine a rarement trouvé sa place dans le cinéma yougoslave et pourquoi l'homosexualité féminine et les personnages lesbiens y représentaient « une catégorie pratiquement inexistante »¹⁵.

¹⁰ Nebojša Jovanović, « Seksologija, muška seksualnost i film », *Op. cit.*, p. 129-130.

¹¹ Voir : Elizabeth. G. Traube, *Dreaming identities : class, gender, and generation in 1980s Hollywood movies*, Boulder : Westview Press, 1992 ; John Sakeris, « Howard's First Kiss : Sissies and Gender Police in the 'New' Old Hollywood », in Murray Pomerance (éd.), *Ladies and gentlemen, boys and girls : gender in film at the end of the twentieth century*, Albany : State University of New York Press, 2001, p. 217-231.

¹² Bien au contraire : leurs représentations reflétaient même parfois une homophobie liée à la guerre froide car, pendant plusieurs décennies, l'homosexualité était souvent mise en corrélation avec le communisme.

¹³ Nebojša Jovanović, « Seksologija, muška seksualnost i film... », *Op. cit.* p. 132.

¹⁴ *Ibid.*, p. 138.

¹⁵ Olga Dimitrijević, « Mir, mir, mir, niko nije queer : Queer elementi u srpskom filmu » [Un, deux, trois, *queer* ce n'est pas moi : les éléments *queer* dans le cinéma serbe], in Dejan Ognjanović, Ivan Velisavljević (éd.), *Novi kadrovi. Skrajnute vrednosti srpskog filma* [Nouveaux cadrages. Les valeurs marginalisées du cinéma serbe], Beograd : Clio, 2008, p.74.

2. D'UNE APPARITION TIMIDE DU « SUJET » À UNE VÉRITABLE « QUEERUPTION »

Les historiens du cinéma yougoslave remarquent par ailleurs que le premier personnage *queer* apparaît – certes d'une façon encore timide, sous-entendue – dans le film *Bakonja fra Brne* [Frère Bernard dit Bakonja]¹⁶ réalisé en 1951 par le cinéaste croate Fedor Hanžeković¹⁷. Il s'agit du personnage de Fra Tetka [frère Tante], moine dans un monastère catholique qui tente de séduire un jeune frère qui vient d'entrer dans les ordres. Conçu comme une figure donquichottesque, ce personnage attire l'attention d'abord par son originalité, et le public de l'époque ne pouvait qu'être surpris de découvrir un homosexuel dans une personne censée incarner, dans un monde traditionnel dans lequel il avait évolué, toutes les vertus chrétiennes. Mais ce personnage pourrait également attester du fait que les homosexuels n'étaient pas réduits, pour reprendre la formulation de Nebojša Jovanović « aux épisodes discriminatoires » dans le cinéma yougoslave. En ce qui concerne le traitement cinématographique des relations lesbiennes, il a fallu cependant attendre encore un certain temps. En effet, ce thème n'apparaîtra que plusieurs années après la sortie de *Bakonja fra Brne* – et sous la forme de vagues allusions – dans deux films croates : d'abord en 1959 dans *Cieux sans amour* [Pukotina raja] de Vladimir Pogačić et puis, pratiquement une décennie plus tard, dans les *Menottes* [Lisice, 1969], le film réalisé par Krsto Papić.

Si les réalisateurs croates ont donc introduit dans le cinéma yougoslave le thème de l'homosexualité masculine et féminine, leurs confrères serbes ne sont pas non plus restés longtemps les bras croisés. Ainsi, entre les sorties de *Bakonja fra Brne* et de *Menottes*, apparaissent la même année, en 1967, *Le Matin* [Jutro] de Puriša Djordjević, et *Le Réveil des rats* [Budjenje pacova] de Živojin Pavlović, deux films qui annoncent un changement notable dans le traitement de l'homosexualité : plus précisément, dans le premier sont pour la première fois clairement mentionnés les « pédés » et les « lesbiennes », alors que dans le second apparaît le premier personnage explicitement gay du cinéma serbe et yougoslave. À partir de ce moment, et surtout avec le « déferlement » de la Vague noire – dans une période que l'on pourrait aussi qualifier, d'après Olga Dimitrijević, de *queer*¹⁸ – l'apparition de ce

¹⁶ Il s'agit de l'adaptation cinématographique du roman éponyme de Sima Matavulj qui, selon Jovan Deretić, représente « l'une des meilleures œuvres de la prose réaliste serbe ». Sur ce roman, publié en 1888 (nouvelle version, 1892) et sur son auteur, considéré comme l'un des représentants majeurs du réalisme serbe, voir : « Matavulj Simo » <https://serbica.u-bordeaux-montaigne.fr/index.php/m-94/1049-matavulj-simo-1852-1908>

¹⁷ Nebojša Jovanović, « Seksologija, muška seksualnost i film... », *Op. cit.* p. 143.

¹⁸ Olga Dimitrijević, « Mir, mir, mir, niko nije queer... », *Op. cit.*, p. 69.

type de personnages se multiplie au point que l'on parle d'une véritable « queeruption ¹⁹» dans la cinématographie yougoslave.

Cette tendance est déjà visible dans *Les Corneilles* [Vrane] réalisé par Gordan Mihić et Ljubiša Kozomara en 1969, deux ans après la sortie des films de Puriša Djordjević et Živojin Pavlović. Mais cette œuvre – qui occupe une place importante dans l'opus cinématographique relevant de la Vague noire – se distingue aussi par un autre détail : en fait, dans *Les Corneilles* les spectateurs yougoslaves ont pu voir pour la première fois sur grand écran une représentation des rapports entre les homosexuels. Précisément, ce thème est introduit par l'intermédiaire d'un héros issu du milieu artistique et rejeté par sa famille²⁰ : il s'agit d'un danseur de ballet dénommé Trediš qui passe son temps avec les ballerines, prend le bain et dort avec elles, ce qui indique clairement que celles-ci le considèrent non comme un homme ou un de leurs amoureux mais plutôt comme un(e) copin(e). [Figures 27 et 28, p. 285.] Par ailleurs, Trediš est dépeint comme un jeune homme aux traits féminisés, voire féminins, tandis que sa particularité sexuelle est davantage accentuée par le fait qu'un homosexuel montre son intérêt pour lui. Il est intéressant de noter ici que ces deux personnages que le spectateur peut facilement identifier comme *queer* – un danseur efféminé et un homme ouvertement homosexuel – sont représentés comme des individus qui se trouvent en marge de la société et dont les vies se terminent par une mort violente. C'est d'autant plus intéressant qu'ils occupent, dans le film aussi, une place de personnages secondaires. Cette analogie n'est peut-être pas fortuite : le fait que les marginaux ne trouvaient pas leur place dans la société de l'époque n'explique-t-il pas le choix des auteurs de les placer, eux aussi, en marge de leur film²¹ ? Quoi qu'il en soit, il est clair qu'en établissant le lien entre l'identité de genre, l'orientation sexuelle, le milieu des marginaux et le contexte socioculturel, les auteurs des *Corneilles* ont clairement attiré l'attention du public sur les capacités analytiques et critiques du cinéma.

Toutefois, le phénomène de « queeruption » est surtout lié à la production cinématographique de 1971, l'année de la sortie de plusieurs films traitant de sujets liés à la sexualité, y compris celle des personnes *queer* : *Jésus en plastique* [Plastični Isus] de Lazar Stojanović, *Wilhelm Reich ou Les Mystères de l'organisme* [W. R. Misterije organizma] de

¹⁹ Un jeu de mots employé par Olga Dimitrijević, : éruption *queer* – *queeruption*.

²⁰ Les motifs de ce rejet ne sont pas clairs : c'est probablement soit à cause de son choix de carrière, soit à cause de son identité sexuelle ambiguë.

²¹ Sanja Lazarević Radak, « Non-Aligned Yugoslavia and 'In-between' Subjects' Filming Homosexuality in the Yugoslav Black Wave (1967-1971) », *East European Film Bulletin*, vol. 78, 2017, URL : <https://eefb.org/retrospectives/filming-homosexuality-in-the-yugoslav-black-wave-1967-1971/>.

Dušan Makavejev et *Tueur de cafards* [Bubašinter] de Milan Jelić. À l'instar de la Nouvelle vague française, les films appartenant à la Vague noire²² sont attirés par les questions sociopolitiques et les sujets indésirables : ainsi, ils s'attaquent aux tabous idéologiques, tels que l'inégalité entre les classes sociales, la pauvreté, le chômage, les problèmes dans des relations interethniques... Mais aussi ils montrent un intérêt accru pour les thèmes restés jusqu'alors inexplorés : la violence, les troubles psychologiques, la consommation de drogues, la sexualité, la prostitution, et surtout – et de façon très provocante – l'homosexualité. Pour souligner l'importance de ce dernier sujet, il suffit ici de paraphraser Sanja Lazarević Radak qui constate à juste titre qu'avec l'apparition de la Vague noire commence « l'esthétisation de l'homosexualité » dans le cadre de la production culturelle yougoslave²³.

Avec « l'esthétisation » de la sexualité homosexuelle, mais aussi de la sexualité en général, et surtout avec sa mise en rapport avec la politique, les réalisateurs des films de la Vague noire ont visé un double objectif consistant à la fois à promouvoir explicitement la liberté sexuelle et à porter un regard critique sur la société. Cette approche est particulièrement visible dans les œuvres filmiques de Dušan Makavejev, l'un des principaux réalisateurs de ce courant cinématographique.

3. « MORT AU FASCISME DES HOMMES ! LIBERTÉ AU PEUPLE DES FEMMES ! »

Selon Michel Ciment, Dušan Makavejev appartient au cercle restreint des cinéastes ayant le mieux exprimé le bouillonnement des idées qui ont marqué les années soixante et le début des années soixante-dix. Doué et rebelle, ce réalisateur a su trouver sa propre voie qui se distingue, en particulier, par un croisement habile des thèmes relevant de la sexualité et de la politique qui « sont au cœur de ses films au ton toujours irrévérencieux »²⁴. Son esprit frondeur ainsi que son « style provocateur » et son travail « politiquement suspect », n'ont évidemment pas plu aux idéologues du régime titiste, raisons pour lesquelles ses films ont été soumis à une censure tacite, alors que *W. R. ou les Mystères de l'organisme* [W. R. Misterije organizma, 1971] a été mis à l'index et interdit de diffusion. Par ailleurs, dans ce dernier film, considéré comme son œuvre phare, Dušan Makavejev a introduit dans le cinéma yougoslave des sujets jusqu'alors inédits – la transsexualité ou encore le mariage homosexuel. Ce sont

²² La Vague noire est parfois considérée comme la version yougoslave de la Nouvelle vague.

²³ Sanja Lazarević Radak, « Non-Aligned Yugoslavia... », *Op. cit.*

²⁴ Michel Ciment, *Petite planète cinématographique*, Paris : Stock, 2003, p. 172.

justement les sujets qui nous intéressent ici, raison pour laquelle nous allons accorder une attention particulière à ce film.

Pour commencer, il faut préciser qu'il s'agit d'une œuvre hybride et complexe sur le plan structurel qui se caractérise par la juxtaposition de scènes d'une histoire fictionnelle et de plusieurs parties documentaires²⁵. La complexité de ce film est accentuée davantage par une structure narrative non-linéaire, ce qui est – selon Greg De Cuir, le spécialiste de la Vague noire – l'un des éléments de ce que la critique a nommé « *Serbian cutting* » et dont *W.R...* représente un exemple par excellence²⁶. La singularité de cette œuvre réside également dans son intrigue qui se construit autour d'une idée originale selon laquelle la révolution sexuelle – c'est-à-dire la sexualité libérée, ou le « free fucking ²⁷», pour reprendre l'expression employée dans le film – possède la capacité de changer le monde et de le rendre meilleur²⁸. Pour élaborer cette idée, Makavejev a choisi comme point de départ l'histoire de la vie et l'œuvre du psychanalyste Wilhelm Reich d'où l'abréviation « W. R. » dans le titre du film²⁹. Mais ce sigle ne se limite pas à l'évocation explicite de ce célèbre psychanalyste et psychiatre, il porte en réalité une double signification, comme le remarque justement Greg De Cuir, car par l'intermédiaire de ses deux lettres (« W. R. ») il se réfère également à l'expression « world révolution » [révolution mondiale]³⁰.

L'une des tâches principales que s'est assigné le réalisateur dans ce film consiste à explorer la notion de liberté et à examiner les limites de la capacité subversive de la sexualité avec le but d'attirer l'attention, entre autres, sur les pièges du consumérisme et des normes socioculturelles. Afin d'atteindre son but de façon convaincante, l'auteur a choisi un procédé

²⁵ D'après Marcos Mariño, ce film peut être qualifié d'hybride au moins pour deux raisons : il alterne entre documentaire et fiction « et passe des États-Unis à la Yougoslavie (c'est-à-dire, de l'Ouest à l'Est, ou encore du capitalisme au socialisme) ». Marcos Mariño, « Makavejev et Reich : fureurs de l'orgasme, mystères de l'organisme », dans *Vague noire. Les enfants terribles du cinéma yougoslave*, Genève, 2012, p. 25.

²⁶ Plus précisément, Greg De Cuir constate que par la juxtaposition sophistiquée de la fiction, du documentaire et d'autres éléments disparates ainsi que par la structure narrative non linéaire, Makavejev a trouvé sa voix cinématographique unique, qui correspond à ce qu'on appelle *Serbian cutting* [montage serbe]. Il s'agit d'une technique de montage qui fonctionne selon le même principe de communication que le *montage soviétique* – juxtaposition et combinaisons d'images dissemblables qui produisent ensuite une nouvelle signification. Il souligne aussi que la spécificité du montage serbe se définit par l'utilisation d'images et de séquences vidéo existantes, comme par exemple celles trouvées dans les archives cinématographiques. Selon le même auteur, le *Serbian cutting* tire une partie de son succès de son humour ironique, résultat de juxtapositions inattendues. Voir : Greg De Cuir, *Yugoslav Black Wave : polemical cinema from 1963-72 in the Socialist Federal Republic of Yugoslavia*, Belgrade, 2011, p. 141-145.

²⁷ Angl., « baiser librement ».

²⁸ Boris Buden, « Behind the Velvet Curtain. Remembering Dušan Makavejev's W. R.: Mysteries of the Organism », *Afterall : A Journal of Art, Context and Enquiry*, vol. 18, 2008, p. 119.

²⁹ Dans le générique d'ouverture, l'auteur dit explicitement que son film représente « en partie, une réflexion personnelle sur la vie et les enseignements de Wilhelm Reich ».

³⁰ Greg De Cuir, *Op. cit.*, p. 88.

qui lui permet de combiner les images de la société de consommation et les scènes représentant la sexualité libérée qui est traitée à travers le phénomène de la transsexualité et personnifiée, entre autres, par un/une travesti(e). Pour les besoins de cette partie de notre étude nous allons nous focaliser d'abord sur l'histoire personnelle de ce(tte) travesti(e) – Jackie Curtis³¹, l'une des muses transgenres d'Andy Warhol, à travers laquelle Makavejev explore la contre-culture américaine des années 1960³². Précisons d'emblée que cette histoire est introduite sous la forme d'un témoignage et « narrée » par l'intermédiaire de scènes à caractère documentaire mais qui sont incorporées dans le film d'une manière qui permet de les considérer aussi comme fictionnelles.³³

Jetons d'abord un regard rapide sur des scènes où on peut voir ce travesti en train de flâner dans les rues de New York avec son partenaire : ce qui saute aux yeux ce sont les publicités pour des marques de produits cosmétiques telles que Coppertone, Maybelline etc. que l'on entend et voit à l'arrière-plan³⁴. [Figure 29, p. 286.] En fait, dans ces séquences, les États-Unis sont représentés à la fois comme un « bastion du conservatisme et une terre de liberté où la différence sexuelle se manifeste par la marchandisation du soi »³⁵. Les scènes qui suivent sont centrées sur la vie intime de Jackie Curtis qui évoque d'une manière touchante ses expériences amoureuses, sa première expérience sexuelle avec un homme, ou encore sa transition en femme³⁶ :

C'était nouveau pour moi, faire l'amour avec un homme [...] c'était ma première foi avec un homme au lit [...] Après, je ne l'ai pas vu pendant des années, et quand on s'est finalement vu à nouveau, j'étais une fille et il était incapable de bander. Il était attiré par moi, mais il préférait coucher avec des garçons, et je trouve ça limitant... j'étais la même personne. Littéralement la même personne³⁷.

³¹ Jackie Curtis était une actrice de cinéma transgenre et poétesse américaine, née le 19 février 1947 à New York et morte le 15 mai 1985 dans la même ville. Elle a joué dans le film mythique *Flesh* (1968) d'Andy Warhol.

³² Marcos Mariño, *Op. cit.*, p. 26.

³³ En fait, Makavejev crée une relation ludique entre les parties documentaires et fictionnelles de son film – par exemple, les acteurs qui jouent les personnages fictionnels portent également leurs vrais noms – ce qui a pour but de faire disparaître la frontière entre le document et la fiction mais aussi entre le privé et le public. Voir : Greg De Cuir, *Yugoslav Black Wave...*, *Op. cit.*, p. 89.

³⁴ Pavle Levi, *Raspad Jugoslavije na filmu : estetika i ideologija u jugoslovenskom i postjugoslovenskom filmu* [L'éclatement de la Yougoslavie au cinéma : l'esthétique et l'idéologie dans le cinéma yougoslave et post yougoslave], Beograd : Biblioteka XX vek, 2009, p. 40.

³⁵ « WR: Mysteries of the Organism – Beyond the Liberation of Desire : Revisiting Makavejev's Subversive Classic », *CrimethInc.*, [s.d.]. URL : <https://fr.crimethinc.com/2020/10/13/wr-mysteries-of-the-organism-beyond-the-liberation-of-desire-revisiting-makavejevs-subversive-classic-film>.

³⁶ Paul Arthur, « Escape from freedom: The Films of Dusan Makavejev », *Cineaste*, vol. 27, n° 1, 2001, p.15.

³⁷ [It was new to me, making love to a man [...] this was my first time in bed with a man [...] I didn't see him for years and the next time I saw him I was a girl and he couldn't get ready. I still turned him on, but he was into

Dans la suite de la confession de son héroïne, Dušan Makavejev met l'accent sur un détail mettant en opposition de façon implicite mais ironique la liberté sexuelle et les normes socioculturelles, tout en laissant aux spectateurs la possibilité d'apprécier si cette liberté est réelle ou illusoire. Ce détail est bien visible dans un aveu inattendu de Jackie fait au sujet de son partenaire et de leur relation amoureuse :

Erick m'a demandée en mariage. J'ai dit oui. Il est quelqu'un de tout à fait exceptionnel, et il pense la même chose de moi. J'ai accepté car je ne voulais pas passer ma vie sans avoir été demandée en mariage.³⁸

Peut-on en conclure que, même si elle a réussi à établir son identité de genre féminin et à affirmer son orientation sexuelle, Jackie n'est pas arrivée à échapper aux stéréotypes et aux rôles traditionnels des femmes et des hommes ? Sans vouloir trancher le débat, il est cependant possible de supposer qu'en mettant l'accent sur l'importance du mariage pour son héroïne, le réalisateur a voulu exprimer une critique de l'hétéronormativité et de l'incapacité individuelle de la transgresser entièrement. Mais, tout en acceptant cette supposition, on ne peut pas nier le fait que les confessions de cet homme travesti en femme sont représentées dans le film de Makavejev d'une façon bienveillante et respectueuse. C'est un fait qui mérite d'être souligné, surtout lorsqu'on prend en considération que tout individu *différent* – un homme qui *n'est pas tout à fait un homme*, un androgyne, ou un asexué – était souvent la cible des moqueries du public et que tout ce qui s'écartait des images conventionnelles risquait d'être jugé contre nature et traité comme tel.

Pour accentuer la critique de la société américaine, Makavejev met en relation directe les récits de Jackie et les scènes où les membres de la rédaction de *Screw* magazine³⁹ s'expriment sur la situation aux États-Unis de l'époque – notamment sur la perception de la liberté – pour arriver à la conclusion suivante : même si tout le monde réclame la liberté, la majorité a peur d'elle, ce qui crée paradoxalement une base pour l'autoritarisme. Mais plus intéressante encore est la mise en parallèle de deux mondes que tout sépare à première vue : celui des États-Unis représenté par Jackie Curtis et celui de la Yougoslavie socialiste incarné par Milena, une jeune militante communiste adepte des idées de Wilhelm Reich. Précisément, ce parallèle est réalisé par la juxtaposition des parties documentaires se rapportant à la réalité

sleeping with boys, which was sort of a very limited... I was the same person. I mean literally the same person.] Toutes les traductions des citations et des fragments tirés des différents films sont faites par l'auteure.

³⁸ [Erick asked me to marry him. I said yes. Because he is a special kind of person and he thinks that I was a special kind of person. I said yes, because I didn't wanna go through my life being someone who was never asked.]

³⁹ Un tabloïd pornographique hebdomadaire publié aux États-Unis entre 1968 et 2003 qui, d'après les dires des membres de sa rédaction, insultait « tout le monde – les catholiques, les juifs, les noirs, les blancs ».

américaine et des scènes qui relatent l'histoire de Milena, le personnage principal de la partie fictionnelle du film, histoire qui, à son tour, établit encore un parallèle avec un troisième monde : celui qui se réfère à l'Union Soviétique. C'est donc grâce à cette héroïne que Makavejev crée finalement une sorte de « triangle » dans lequel certains critiques voient une allusion ou même une allégorie des relations entre la Yougoslavie de l'époque et les grandes puissances de l'Est et l'Ouest⁴⁰. De quoi s'agit-il au juste ?

Étant à la fois manifestement une communiste convaincue et une « disciple avertie » de Wilhelm Reich, Milena milite, d'une part, pour un socialisme capable de libérer du « travail aliéné »⁴¹ et, d'autre part, pour la révolution sexuelle. Ce faisant, elle tente, pourrait-on dire, de relier des choses qui sont opposées sur le plan idéologique en reproduisant le schéma politique de la Yougoslavie qui s'efforce de surmonter l'opposition entre le monde communiste et l'Occident et d'entretenir de bonnes relations avec les deux blocs de la Guerre froide. Mais, en réalité, Makavejev parodie ces relations en plaçant son héroïne dans une position ambiguë, paradoxale, qui accentue le contraste entre ses idéaux et convictions et ses propres expériences vécues. Cette parodie n'est pas explicite, elle ne devient visible qu'après un examen attentif du personnage de Milena que nous allons présenter très brièvement.

Pour l'héroïne de *W. R.*, la libération sexuelle et la lutte révolutionnaire semblent en effet inséparables : dans ses discours, elle critique fortement tout ce qui conduit à l'échec de la révolution en voyant l'origine des dictatures dans la sexualité refoulée. L'une des raisons de ce refoulement est, selon elle, l'asservissement des femmes par les hommes, ce qu'elle dénonce en particulier dans une formule qu'elle clame haut et fort : « Mort au Fascisme des hommes ! Liberté au Peuple des femmes ! »⁴². Pourtant, malgré toutes ses convictions personnelles, elle tombe amoureuse d'un homme dont le profil ne correspond pas du tout à ses idéaux. Il s'agit d'un patineur russe au nom hautement symbolique – Vladimir Illych, un communiste certes, mais réservé, ferme, ambitieux et fidèle aux valeurs qui ne sont pas celles de Milena : aux valeurs et ordres moraux du modèle stalinien de la révolution soviétique. Vu sous cet angle, le personnage de la jeune militante communiste se présente sous un autre éclairage, et on découvre que les deux héroïnes de Makavejev, Milena et Jackie, ont un point commun : elles sont toutes les deux coincées entre leurs convictions personnelles et les

⁴⁰ Daniel J. Goulding, *Liberated cinema : the Yugoslav experience, 1945-2001*, Bloomington : Indiana University Press, 2002, p. 139.

⁴¹ Marcos Mariño, *Op. cit.*, p. 26.

⁴² [Smrt muškom fašizmu, sloboda ženskom narodu !] Il s'agit évidemment d'une paraphrase ironique de la « célèbre » formule communiste fréquemment utilisée dans les discours officiels de l'époque : « Mort au Fascisme ! Liberté au Peuple ! ».

expériences réelles. Enfin, on comprend qu'à travers la juxtaposition des séquences se référant aux deux mondes – celui de Milena, et celui de Jackie – Dušan Makavejev a tenté de créer une allégorie dans laquelle la Yougoslavie apparaît comme un « travesti symbolique »⁴³.

C'est sans doute à cause de cette dimension allégorique que *W. R. ou les Mystères de l'organisme* a été accueilli par le public et la critique de façon contradictoire. Comme le rappelle Marcos Mariño, ce film a obtenu à Cannes « un grand succès : ovation de treize minutes et Prix Luis Buñuel » ; en revanche, il a été perçu par la critique soviétique comme « anti-communiste et antimarxiste », alors que les adeptes des méthodes de Wilhelm Reich « ne se sont pas reconnus dans le ton ironique et irrévérencieux adopté »⁴⁴. Quant à son accueil en Yougoslavie, on l'a déjà dit, il a suscité une réaction répressive de la part du régime titiste : sous le prétexte qu'il représente une « diversion politique », ce film a été interdit de sortie au cinéma par une décision du Procureur de la république de Serbie en 1971, et il n'a pas été distribué en salle jusqu'à la fin des années 1980. Mais quelles que fussent les réactions qu'il a suscitées, on ne peut pas nier qu'à travers une critique satirique des tabous sexuels reflétant les dogmes sociaux et politiques, Dušan Makavejev a réussi à traiter de manière originale et audacieuse les relations compliquées entre le modèle politique et culturel yougoslave et deux autres modèles mutuellement opposés : soviétique et occidental. Ce faisant, il a également réussi à mettre en lumière les différents aspects de l'intrusion de l'idéologie et des institutions étatiques dans la sphère que l'on désigne comme *intime*, et qui concerne le corps, les relations interpersonnelles, l'amour, la sexualité et l'identité du genre.

4. LES HÉROÏNES *QUEER* DE ŽIVKO NIKOLIĆ

Avec l'affaiblissement de la Vague noire, les sujets tabous et les personnages *queer* ne disparaissent pas complètement du champ d'intérêt cinématographique, mais leur traitement se fait beaucoup plus discret. Cette tendance sera interrompue avec l'apparition de Živko Nikolić qui fera sortir, en quelques années seulement (1979-1986), plusieurs films qui se distinguent justement par le fait que dans chacun d'entre eux se trouve au moins un personnage *queer*, ou un sujet tabou, tel que l'homosexualité féminine. Il s'agit de ses deux films dont nous avons déjà parlé dans un chapitre précédent⁴⁵ – *Jovana, la femme de Luka* [Jovana Lukina, 1979] et *Incroyable, mais vrai* [Čudo nevidjeno, 1984] – auxquels il faut

⁴³ Sanja Lazarević Radak, « Non-Aligned Yugoslavia and 'In-between'..., *Op. cit.*

⁴⁴ Marcos Mariño, *Op. cit.*, p. 27.

ajouter *La Beauté du vice* [Lepota poroka, 1986], qui fera l'objet d'une attention toute particulière dans ce chapitre.

Soulignons-le d'emblée : Živko Nikolić est perçu comme l'un des réalisateurs yougoslaves parmi les plus controversés⁴⁵. C'est peut-être la raison qui explique pourquoi il était – et reste toujours – injustement négligé par les critiques et les historiens du cinéma. Quoi qu'il en soit, il est indéniable que son œuvre cinématographique représente un puissant et complexe tableau des mœurs et des mentalités du Monténégro, son pays natal ; tableau qui puise son inspiration dans un riche héritage folklorique tout en s'appuyant sur des données ethnographiques. Pour parler plus précisément, on pourrait dire que Živko Nikolić est attiré surtout par le choc que provoque la rencontre entre la modernité et le monde archaïque d'un Monténégro rural qui, de prime abord, semble hors du temps. Afin de pouvoir bien exprimer ce choc ainsi que les impacts que celui-ci exerce sur la société monténégrine, le réalisateur recourt aux thèmes archétypaux qui lui permettent non seulement de remettre en cause les stéréotypes, mais aussi de transgresser des tabous qui font partie de cette société. Enfin, pour enrichir le « tableau » de son pays natal – un tableau haut en couleur locale, ce cinéaste a construit toute une galerie de personnages très divers parmi lesquels se distinguent les personnages *queer*, présentés souvent comme des originaux qui sortent du cadre hétéronormatif.

Jetons d'abord un regard rapide sur *Jovana, la femme de Luka* (1979), plus exactement sur quelques scènes significatives qui se rapportent au thème de l'homosexualité féminine dans ce film. La première d'entre elles – la scène des avances sexuelles faites par une religieuse à l'héroïne mentionnée dans le titre, et que cette dernière refuse – nous paraît particulièrement intéressante. Voici pourquoi. Il va sans dire que, dans une société traditionnelle, une religieuse représente une figure d'autorité spirituelle, raison pour laquelle Jovana s'adresse à elle avec respect et tendresse. Pourtant, la religieuse essaye de profiter de la situation et tente de l'embrasser – un geste agressif qui ressemble à une tentative de viol. Ajoutons ici que cette scène s'inscrit en fait dans un contexte plus large, celui d'un milieu dans lequel les règles patriarcales et les enjeux de pouvoir imprègnent toutes les relations sociales. De ce point de vue, on comprend qu'il s'agit d'une société qui ne sanctionnait pas certains comportements abusifs, mais lesquels ? Il est clair que dans la scène analysée, le contact entre les deux femmes ne représente pas une relation consentie, mais l'abus d'une

⁴⁵ Voir le chapitre « Mère - la matrice du corps social ».

⁴⁶ Maja Bogojević, *Cinematic gaze, gender and nation in Yugoslav film : 1945-1991*, Podgorica : Univerzitet Donja Gorica, Fakultet umjetnosti, 2013, p. 361.

position de pouvoir par la religieuse, une personne qui devrait, selon les normes traditionnelles, symboliser la chasteté et l'humilité.

Examinons aussi la relation particulière entre Jovana et une femme âgée dont elle s'occupe, qui se présente dans ce film comme une sorte de leitmotiv. Outre le fait que Jovana, pour rendre plus supportable la solitude de la vieille dame sénile, prétend être quelqu'un d'autre – peut-être même son amant ou son mari – nous pouvons la voir à plusieurs reprises nue devant la vieille femme, ou même couchée dans ses bras après une scène d'auto-érotisme. Le contraste entre les deux femmes est saisissant : d'un côté, nous percevons la jeune Jovana, voluptueuse et pleine de vie, et, de l'autre côté, une vieille personne, immobile et entièrement dépendante des autres, mais qui se trouve dans la position de force que les femmes âgées et les grand-mères occupaient dans la société traditionnelle et patriarcale. Les scènes montrant les rapports entre ces deux femmes ont sans doute une signification symbolique plus complexe. Elles n'expriment pas forcément des rapports fondés sur l'homosexualité, mais plutôt symbolisent le processus dans lequel Jovana découvre (ou redécouvre) sa propre sexualité et son propre corps, le processus qui, nous semble-t-il, lui permet de saisir ce que signifie être une femme dans le monde qui l'entoure. [Figure 30, p 286.] Dans *Incredibly, but true* nous trouvons également les personnages qui dépassent le cadre hétéronormatif. C'est le cas, par exemple, de la mère de Šoro, une figure dont l'identité de genre pourrait être qualifiée de fluide. Cette femme, dont le portrait est brossé minutieusement, est présentée à la fois comme la mère et comme la matriarche qui, de surcroît, incarne le rôle de gardienne de l'ordre patriarcal. En même temps, dans son apparence physique sont excessivement accentués des traits traditionnellement considérés comme masculins : même si elle est habillée d'un vêtement féminin traditionnel (noir), elle porte aussi une moustache. De plus, elle adopte des attitudes et des comportements interdits aux autres femmes : par exemple, elle fume la pipe, passe son temps en compagnie des hommes dans une auberge traditionnelle – la *kafana*⁴⁷, fait des commentaires lascifs sur les jeunes femmes et même tire de son pistolet pour annoncer un événement qu'elle considère comme extraordinaire : le fait que deux femmes soient enceintes de son fils⁴⁸. [Figure 31, p. 287.]

En étudiant les représentations cinématographiques de la femme monténégrine dans les œuvres de Živko Nikolić, Maja Bogojević constate que la figure de la (grand-) mère rurale monténégrine est « plus puissante, autoritaire, cruelle et impitoyable » que celle du (grand-)

⁴⁷ Quand les autres femmes veulent y venir, elle leur dit « Allez, file ! Ce n'est pas l'endroit pour les femmes ! » [Ajde ženetine odlas'te, nije kafana za vas !]

⁴⁸ Il s'agit, en réalité, de deux grossesses simulées, voir le chapitre *Mère* – « la matrice du corps social ».

père. La mère de Šoro représente un bon exemple de ce type de femmes qui, en s'appropriant excessivement le regard masculin, renoncent à leur identité féminine, expriment le désir d'être nées hommes, et portent un regard voyeuriste et sadique à la fois sur les femmes et sur les hommes. Elles ont le rôle de gardiennes des mœurs et des tabous, notamment dans l'espace privé, incarnant de cette manière la misogynie intériorisée qui nourrit une hostilité permanente envers les femmes tout en les réduisant à un état de maternité. En ce sens, la mère de Šoro est présentée comme un chef despotique de la famille dont la seule préoccupation est la fonction reproductrice de sa belle-fille et la naissance d'un héritier, c'est-à-dire d'un enfant mâle.

Il faut préciser ici que la « domination » d'une telle femme androgyne, ou « virile » – d'une *muškobanja*⁴⁹, ne représente pas un signe de l'émancipation féminine ni un élément hérité d'une tradition matriarcale. Ce travestissement du rôle de genre – c'est à dire l'accentuation des traits masculins chez les femmes – se fait dans un but bien précis : cacher la féminité pour cesser d'être réduite à un simple *objet* au sein d'une société patriarcale⁵⁰. Cette image stéréotypée et quelque peu comique des femmes hommases donnée par Živko Nikolić, correspond parfaitement à une représentation carnavalesque au sens rabelaisien⁵¹. La preuve en est le fait que ses héroïnes possèdent non seulement les traits masculins et autoritaires, mais elles s'approprient également le *regard* masculin. Ainsi, en recourant à ce qu'on pourrait qualifier de *mascarade féminine inversée*, le réalisateur réussit à mettre en évidence la « masculinité hégémonique⁵² » inscrite dans les rapports de genre au sein de la société patriarcale.

5. SOUS LE SIGNE DU *LUPOGLAV* OU UNE « TRADITION » MONTÉNÉGRINE INVENTÉE

Ce « recyclage » des rôles et des normes patriarcales est perceptible également dans *La Beauté du vice*, qui dépeint les rapports entre le mode de vie traditionnel et le monde moderne à travers le traitement des questions de la sexualité, de l'identité de genre et des normes patriarcales. Dans ce film, Nikolić nous présente un autre personnage « susceptible »

⁴⁹ Lit. *hommasse*.

⁵⁰ Maja Bogojević, *Cinematic gaze...*, *Op. cit.*, p. 394 - 395.

⁵¹ Rappelons à ce propos que, d'après Mikhaïl Bachtine, la tradition du carnaval met en question la culture dominante et l'ordre symbolique traditionnel.

⁵² Le concept de la « masculinité hégémonique » est élaboré par la sociologue australienne Raewyn Connell. Elle définit cette notion comme la « configuration de la pratique de genre qui incarne la réponse acceptée à un moment donné au problème de la légitimité du patriarcat ». Ou, pour parler plus précisément encore, « la masculinité hégémonique est ce qui garantit (ou ce qui est censé garantir) la position dominante des hommes et la subordination des femmes ». Raewyn Connell ; Meoïn Hagège, Arthur Vuattoux (dir.), *Masculinités. Enjeux sociaux de l'hégémonie*, Paris : Éditions Amsterdam, 2014, p. 74.

d'avoir une identité transgenre, c'est-à-dire une femme « aux manières hommases ». Il s'agit de Milada, gestionnaire d'un camp de vacances naturiste, qui est conçue, selon Maja Bogojević, comme un « produit » du communisme et du patriarcat – deux « régimes » oppressifs⁵³. Cependant, ce personnage est brossé de manière beaucoup plus nuancée et plus complexe par rapport aux « hommases » des milieux ruraux, et représente un exemple emblématique de mascarade masculine communiste⁵⁴. Mais en quoi se distingue la mascarade de Milada sur le plan sémantique ?

Afin d'échapper à la vie patriarcale, imposée d'abord par son père et ensuite par son mari, elle essaye de s'accomplir dans le travail où elle tente d'imposer ses propres règles et son autorité. Mais, pour pouvoir activement participer à la sphère publique et faire face au regard fétichisant de la société patriarcale, elle se voit obligée de neutraliser sa féminité, ou du moins, ce qui est considéré comme ses attributs⁵⁵. Rappelons à ce propos qu'en Yougoslavie, ainsi que dans les autres pays communistes de l'époque, les frontières entre la vie privée et publique étaient vagues. D'ailleurs, les femmes participent, à titre égal avec les hommes aux activités de la sphère publique, mais elles étaient souvent « instrumentalisées » pour les besoins de la cause commune : ainsi, pour assurer « l'égalité des sexes » promue par l'idéologie communiste, on demandait à la classe ouvrière, et essentiellement aux femmes, d'appliquer ce que l'on appelle l'effacement ou « la neutralisation du genre »⁵⁶. Cela était surtout visible, par exemple, dans des vêtements de travail austères portés par les femmes ouvrières. Milada en est donc un exemple très marquant, et pas seulement sur le plan visuel, vestimentaire : en évitant d'être réduite à une fille et une épouse soumise dans le cadre familial, elle est tombée dans un autre piège, contrainte de se soumettre aux règles rigides du régime communiste qui demandaient, à l'instar des principes patriarcaux, la subordination des femmes, mais aussi celle de tout individu.

Si ce personnage queer féminin occupe une place importante dans ce film de Živko Nikolić, Milada n'est pas la seule héroïne de *La Beauté du vice* qui peut être intéressante pour notre étude. Une autre raison pour laquelle cette œuvre cinématographique fait partie de notre

⁵³ Maja Bogojević, *Cinematic gaze...*, *Op. cit.*, p. 392.

⁵⁴ « Communist male masquerade », *Ibid.* p. 393.

⁵⁵ Dans une interview, l'actrice Mira Banjac, qui a incarné le rôle de Milada, affirme qu'elle s'est imposée des transformations physiques pour le bien de ce rôle : « Ils m'ont coupé les cheveux, je ne savais plus si j'étais un homme ou une femme, je ressemblais à un corbeau, mais ce film le méritait... » [Ošišali su me, ne znam da li sam muško ili žensko, ličila sam na crnog gavrana, ali je vredelo, za takav film...]. « Film za sva vremena: 'Lepota poroka!' » [Un film culte, 'La beauté du vice'] Mondo Portal », [s.d.]. URL : <https://mondo.rs/Zabava/Film/a1107734/Lepota-poroka-restauriran-film-Zivka-Nikolica.html>.

⁵⁶ Maja Bogojević, *Cinematic gaze...*, *Op. cit.*, p. 394.

corpus réside dans le fait que le réalisateur y introduit le thème de l'homosexualité féminine. L'intrigue principale se construit autour d'un jeune couple : Jaglika et Luka, afin d'améliorer leur qualité de vie, quittent leur village montagnard et s'installent au bord de la mer Adriatique où – avec leurs habits traditionnels et leur comportement typique des milieux ruraux conservateurs – ils suscitent les moqueries de leur nouvel entourage. Leurs chemins, jusqu'alors inséparables, commencent cependant à diverger lorsque Jaglika est embauchée comme femme de ménage dans un camping naturiste. En effet, à partir de ce moment, tout s'accélère pour la jeune femme qui traversera différentes phases de transformation dans l'évolution de son identité féminine tandis que son mari restera figé dans son rôle traditionnel, fidèle à l'image archétypique d'un « vrai homme monténégrin⁵⁷ ».

Il n'y a pas de doute que la transformation intérieure de Jaglika est provoquée de l'extérieur, suscitée par de nouvelles rencontres et par la découverte d'un mode de vie radicalement différent du sien. Ce sont surtout la rencontre et la fréquentation d'un couple d'étrangers qui changeront considérablement la perception de soi chez la jeune femme. Par exemple, c'est grâce à ce couple – qui fait l'amour sans inhibitions en sa présence – qu'elle est confrontée pour la première fois à l'intimité sexuelle et à la nudité des autres. C'est en même temps un choc pour elle car, dans le milieu socio-culturel auquel elle appartient, les coutumes exigent que le visage de la femme soit couvert par une sorte de voile (un chiffon noir), lors des rapports sexuels. D'ailleurs, en découvrant qu'il existe différentes manières de faire les choses – y compris, l'amour – Jaglika, complètement bouleversée, éclate en sanglots. Cette découverte la pousse ensuite à franchir le pas et tenter de changer la tradition bien établie à laquelle elle est habituée, raison pour laquelle elle décide d'enlever pour la première fois le voile lors des rapports sexuels avec son mari. Ce geste, apparemment anodin mais en réalité très courageux, est bien sûr chargé de significations symboliques : en fait, cet enlèvement du voile marque symboliquement le moment où elle commence à *voir*⁵⁸ et à accéder à une conscience corporelle et sexuelle.

Après cette découverte, le rôle du couple d'étrangers devient encore plus important dans le processus de libération intérieure de la jeune femme, et cela d'autant plus que les deux naturistes sont fascinés à leur tour par Jaglika. Certes, cette fascination est plutôt l'expression du « regard occidental » dont la jeune Monténégrine fait l'objet : pour eux, elle représente en réalité l'incarnation de *l'autre exotique* dont l'érotisme brut suscite des fantasmes. Pour

⁵⁷ « Archétypal epic monténégrin male », *ibid.* p. 387.

⁵⁸ Maja Bogojević, *Cinematic gaze...*, *Op. cit.*, p. 387.

nuancer ce constat, il faut préciser ici que le réalisateur a lui-même accentué cet aspect exotique de Jaglika qui porte – comme toutes les autres femmes de ménage travaillant dans le camping – un costume, ou une sorte d’uniforme, ressemblant aux tenues des religieuses : la robe longue noire à col Claudine, le voile noir couvrant les cheveux et le tablier blanc. Cette iconographie ne manque pas de rappeler les costumes typiques du *cosplay* érotique, avec ici le croisement deux styles différents, celui de « bonne sœur » et celui de « french maid »⁵⁹. [Figure 32, p. 287.]

Dans la suite du film, le réalisateur suit et développe le processus de libération progressive de la sexualité chez Jaglika, libération qui culmine dans une scène érotique considérée comme une scène d’anthologie du cinéma yougoslave, mais injustement qualifiée par certains critiques de pornographique⁶⁰. Il s’agit d’une séquence relativement longue, montrant les ébats amoureux entre la jeune Monténégrine et le couple d’étrangers lors d’une baignade dans la mer. Cette séquence, mais aussi le rapport entre ces trois personnages vu dans son ensemble, posent la question de la véritable nature de leur relation, d’autant plus qu’il y a très peu d’échanges verbaux car l’accent est mis sur la communication corporelle. Ainsi, nous avons parfois l’impression que c’est la femme étrangère qui prend l’initiative dans les échanges avec Jaglika et que les échanges romantiques et érotiques entre les deux femmes sont mis en avant par le réalisateur. Pourtant, le spectateur ne peut pas dire avec certitude si la jeune Monténégrine est particulièrement attirée par l’homme ou par la femme du couple. En effet, son intérêt pour ces deux naturistes ne peut pas être clairement déterminé en termes de genre ou de sexe, et semble personnifier le désir de liberté que le couple incarne aux yeux de Jaglika. Vu sous cet angle, on pourrait dire que le couple représente « l’archétype de l’hermaphrodite ou de l’homme primordial, un archétype de totalité psychique ⁶¹ », au sens jungien, tandis que l’homosexualité présumée de la jeune héroïne symbolise sa quête de liberté et la revendication du contrôle de son propre corps. [Figure 33, p. 288.]

Au lendemain de la baignade érotique dans la mer, Jaglika découvre que le couple est parti sans prévenir. Surprise par leur départ et bouleversée par tout ce que lui est arrivé, elle dit aussitôt à son mari son souhait de repartir avec lui dans leur village, en lui avouant qu’elle a commis « un péché ». Vu le contexte dans lequel se situe l’histoire, cet aveu ressemble à un véritable geste suicidaire car, selon une « tradition locale » qui fait froid dans le dos et à

⁵⁹ Angl. « femme de ménage ».

⁶⁰ Maja Bogojević, *Cinematic gaze...*, *Op. cit.*, p. 388.

⁶¹ Joseph David Shesko, « La question de l’homosexualité », *Cahiers jungiens de psychanalyse*, vol. 132, n° 2, 2010, p. 121.

laquelle se réfère *La Beauté du vice*, une femme infidèle doit être punie très sévèrement : concrètement, son mari doit l'amener au sommet d'une montagne (dont le nom a un sens métaphorique – *Lupoglav* [la traduction littérale – frappe-tête] !), mettre un pain sur sa tête et la frapper avec une masse ! [Figure 34, p. 288.] Il faut bien préciser, voire souligner ici qu'il s'agit évidemment d'une « tradition » inventée par le réalisateur pour les besoins de ce film, et que, par conséquent, ces coutumes n'existaient pas en réalité⁶². Mais, alors, quels sont les besoins qui ont poussé Živko Nikolić à recourir à un tel procédé ?

Même s'il était parfois considéré comme une forme d'*auto-orientalisme*⁶³, il nous paraît pertinent d'examiner ce procédé à travers le prisme de la notion d'intimité culturelle et d'une critique de la conceptualisation culturelle de *nous*. Il semble en effet que l'auteur de *La Beauté du vice* recourt à la représentation caricaturale des pratiques cruelles et arriérées en « poussant le bouchon » à l'extrême, dans un but précis : mettre à nu un ordre social dans lequel le destin de tout individu est prédéterminé par les croyances et les règles coutumières. Toutefois, à la fin, le réalisateur a opté pour une issue inattendue, en tout cas pour une solution qui n'entre pas complètement dans le cadre de la logique dictée par le procédé évoqué : même si Jaglika est prête à affronter son destin, le film se termine par le suicide de son mari Luka !

Olga Dimitrijević interprète cette fin de la manière suivante : le fait d'avoir commis un adultère non seulement avec un homme, mais aussi avec une femme, relativise la « nature » de cet acte et empêche Luka de punir sa femme. En suivant cette logique, on pourrait conclure que, selon cette auteure, les relations homosexuelles entre les deux femmes ne sont pas règlementées par la société patriarcale et représentent une faille dans la loi traditionnelle, ce qui a permis à Jaglika d'échapper au châtement⁶⁴. Cette conclusion ne nous paraît pas tout à fait pertinente, car la décision prise par Luka et son acte suicidaire pourraient aussi être motivés par d'autres facteurs. D'ailleurs, dans le film il n'est pas précisé si Jaglika avait dévoilé à son mari en quoi consistait son péché. Quoi qu'il en soit, une chose est certaine : le lesbianisme représente, aux yeux de la société patriarcale qui évite de lui faire face

⁶² D'après Zoran Koprivica, Živko Nikolić a déclaré qu'il y avait au Monténégro plus de vingt manières de punir une femme infidèle, mais cette affirmation relève sans doute de l'anecdote car nous ne trouvons pas de témoignages sur ces pratiques dans les matériaux ethnographiques. Zoran Koprivica, « Lepota poroka. Etos, eros, apsurd » [La Beauté du vice. Éthos, éros, absurde], *Sociološka luča*, X, n° 2, 2016, p. 82.

⁶³ Voir : Zerina Čatović, « Fascinacija običajima ili auto-orijentalizam Živka Nikolića » [La fascination suscitée par la tradition ou l'auto-orientalisme de Živko Nikolić], *Istorijski zapisi*, n° 3-4, 2014.

⁶⁴ Olga Dimitrijević, « Mir, mir, mir, niko nije queer... », *Op. cit.*, p. 76.

ouvertement, une catégorie « non classée » du comportement et un élément subversif qui suscite la méfiance.

Cette dernière constatation pourrait également être une des raisons pour lesquelles le cinéma serbe et yougoslave a peu traité le thème de l'homosexualité féminine. Pour compléter notre examen de ce sujet, nous évoquerons ici rapidement quelques détails d'*Un lieu saint* [Sveto mesto, 1990], un film d'horreur de Djordje Kadijević que nous avons déjà analysé dans la partie consacrée aux représentations des femmes dotées de pouvoirs surnaturels⁶⁵. Dans plusieurs séquences de ce film, le réalisateur dépeint les relations tendues entre la belle et démoniaque Katarina et sa servante Lenka. Mais, ce faisant, il met l'accent plus sur le comportement sadique de Katarina que sur leurs rapports érotiques, en particulier sur la torture que la maîtresse de maison, malheureuse et troublée, fait subir à ses serviteurs Lenka et son amant Nikita. La raison d'un tel comportement est évidente : Katarina est amoureuse de Lenka et lui reproche ses relations avec les hommes. Pourtant, ce n'est pas l'homosexualité féminine qui est représentée comme un phénomène dangereux ou une source d'évènements tragiques. C'est le comportement violent de Katarina qui reflète le problème de l'inégalité sociale et du pouvoir que les classes supérieures exercent sur leurs subordonnés⁶⁶, comportement qui est principalement conditionné par le sentiment de haine envers les hommes et par le désir de vengeance, eux-mêmes provoqués par le fait que cette femme à l'apparence fatale était la victime d'un inceste commis par son propre père.

Un lieu saint, ainsi que les trois films de Živko Nikolić que nous venons d'analyser, ont tous un point commun : en abordant les sujets qui traitent les questions du genre et de la sexualité, les réalisateurs brossent une image à multiple facettes de l'écroulement de la société traditionnelle et du système patriarcal⁶⁷. Pour exprimer la complexité de cette image, ils ont recours à des héros *queer* qui personnifient les éléments à la fois subversifs et ceux qui maintiennent l'ordre social. Dans l'imaginaire populaire, cependant, ces héros figurent comme « l'autre » potentiellement dangereux représentant une métaphore des instincts humains innés et des pulsions que le patriarcat tente de réguler et de soumettre à sa volonté mais apparemment sans trop de succès. Pourquoi ? Parce que les mesures répressives ne

⁶⁵ Voir le sous-chapitre « L'horreur comme critique des mœurs patriarcales arriérées » dans le chapitre « Femme aux pouvoirs surnaturels ».

⁶⁶ Sanja Lazarević Radak, *Film i politički kontekst : o jugoslovenskom i srpskom filmu* [Le film et le contexte politique : sur le cinéma yougoslave et serbe], Pančevo : Mali Nemo, 2016, p. 95-99.

⁶⁷ Zerina Čatović, « Balkan Cinema Identity as Consequence of Postcolonialism : the example of Montenegrin director Živko Nikolić », in *Representation of Identities and Film studies*, présenté à CINECRI '15 Film Studies and Cinematic Arts Conference, Istanbul, [s.n.], 2015, p. 7.

peuvent que mener la société à une impasse et même à l'autodestruction. Dans ce contexte négatif, et afin de pouvoir subsister dans un milieu hostile, les personnages *queer* font preuve d'une résistance inattendue en recourant même parfois, on l'a vu, aux moyens créés par le système lui-même, tels que la mascarade féminine inversée ou l'appropriation du regard masculin.

6. « TRANS » PAR LE CHOIX DES AUTRES

Le motif de la mascarade féminine inversée occupe également une place importante dans le film *Virdžina* réalisé par Srdjan Karanović en 1991⁶⁸. Mais cette fois-ci, la forme extrême de ce phénomène, que l'on perçoit dans la tradition des « vierges-jurées », met en lumière de manière très particulière certaines normes coutumières qui règlementent la vie des femmes ainsi que toute l'organisation familiale. Par ailleurs, les « vierges-jurées », ou les *tobelije*⁶⁹, relèvent d'une tradition archaïque sur laquelle nous possédons aujourd'hui des informations importantes provenant de données ethnographiques des XIX^e et XX^e siècles⁷⁰ aussi bien que de sources contemporaines⁷¹. Plus précisément, elle se présente sous la forme d'une coutume ancestrale qui a traversé les siècles dans certaines régions des Balkans extrêmement patriarcales, notamment celles où l'on peut – d'après l'anthropologue serbe Predrag Šarčević – même à l'époque contemporaine, constater les traces d'une ancienne

⁶⁸ Selon le témoignage du réalisateur, le tournage de ce film s'est achevé trois jours avant l'éclatement de la guerre civile dans les Balkans et représente le « dernier film yougoslave » réalisé en coproduction nationale et internationale. I.N. de l'Audiovisuel-Ina.fr, « Belgrade : film “Virdžina” de Srdjan Karanovic », *Ina.fr*, [s.d.]. URL : <http://www.ina.fr/video/RBC05008337>.

⁶⁹ Pour nommer ce phénomène, en langue serbe on utilise le terme *zavetovana devojka*, tandis qu'au Monténégro *tobelija* et *virdžina* (de l'alb. *virgjinëshë*) sont les termes les plus courants. Sa signification est pourtant unique et désigne une femme liée par des vœux de chasteté.

⁷⁰ Voir, entre autres : Milorad G. Medaković, *Život i običaji Crnogoraca* [Vie et coutumes des Monténégrins], Novi Sad : Matica Srpska, 1860 ; Mirko Barjaktarović, « Prilog proučavanju tobelija (zavetovanih devojaka) » [Contribution aux études portant sur les tobelije], *Zbornik Filozofskog fakulteta*, 1, 1948, p. 343-352 ; Tatomir Vukanović, « Virdžine », *Glasnik Muzeja Kosova i Metohije*, VI, 1962, p. 79-112 ; Mirko Barjaktarović, « Problem tobelija (virdžina) na Balkanskom poluostrvu » [La question des tobelije dans les Balkans], *Glasnik Etnografskog muzeja* 28-29, 1966, p. 273-285 ; Ian Whitaker, « A Sack for Carrying Things : The Traditional Role of Women in Northern Albanian Society », *Anthropological Quarterly* 54, 1981, p. 146-56 ; Ljiljana Gavrilović, « Tobelije : zavet kao osnov sticanja pravne i poslovne sposobnosti » [Les tobelije : les vœux en tant que base de l'acquisition des droits], *Glasnik Etnografskog muzeja*, 47, 1983, p. 67-79.

⁷¹ Cette tradition est toujours vivante dans certaines régions de l'Albanie. Voir : Antonia Young, *Les vierges jurées d'Albanie : ces femmes devenues hommes*, Paris, 2016 ; Mildred Dickemann, « The Balkan Sworn Virgin : A Cross-Gendered Female Role », in Stephen O. Murray & Will Roscoe (éd.), *Islamic Homosexualities - Culture, History, and Literature*, New York : New York University Press, 1997, p. 197-203 ; René Grémaux, « Woman becomes Man in the Balkans », in Gilbert Herdt (ed.), *Third Sex, Third Gender : Beyond sexual Dimorphism in Culture and History*, New York : Zone Books, 1994, p. 241-281.

organisation tribale ou clanique de la société⁷². Mais en quoi consiste exactement cette coutume ?

Il faut dire d'abord qu'elle était pratiquée essentiellement dans des situations où l'importance d'un héritier mâle au sein d'une famille était primordiale pour sa survie. Dans ces cas, et conformément aux règles établies, les nouvelles nées étaient déclarées comme étant des garçons et élevées comme tels pour fournir à la famille un héritier désiré. Le plus souvent, il s'agissait de la fille cadette d'une famille sans descendants mâles. Dans certains cas, les femmes elles-mêmes décidaient, à un stade ultérieur de leur vie, de prendre le rôle d'un homme afin de pouvoir agir en tant que chef de famille⁷³. Dans les deux cas, elles étaient soumises à l'obligation de chasteté, ce qui leur permettait d'obtenir l'accès aux prérogatives masculines. Predrag Šarčević souligne que, si la décision de recourir à cette coutume est prise par la famille, elle est généralement gardée secrète et provoque parfois une confusion d'identité chez la fille, future vierge jurée.

Le film de Srdjan Karanović est un bon exemple de la complexité et de la difficulté dues à la situation paradoxale dans laquelle cette coutume met la personne destinée à devenir *virđžina*. Élevée en tant que garçon portant le nom masculin Stevan, son héroïne est consciente de son propre sexe et de sa propre féminité, bref de son identité de genre qu'elle est forcée de nier. Enfant, Stevan joue à la fois avec d'autres garçons et en cachette avec la poupée de sa sœur. Au fil du temps, la transition de l'enfance à l'âge adulte devient pour cette jeune personne une véritable épreuve car elle commence à réaliser que son corps ressemble de plus en plus à celui de sa mère. Les choses se compliquent davantage lorsqu'apparaissent ses premiers cycles menstruels qui coïncident dans le temps avec les rites de passage destinés aux garçons, qui deviennent des jeunes hommes, ce qui rend son adolescence encore plus douloureuse. [Figure 35, p. 289.] À cela s'ajoute également une autre difficulté : dans la sphère publique, Stevan respecte les codes de comportement masculin (certes, pas toujours avec succès), mais en même temps il/elle subit des mauvais traitements de la part de ceux qui connaissent sa vraie identité – ses sœurs en particulier. Ce dernier point confirme que le héros/héroïne de Karanović n'échappe pas à la règle observée dans d'autres cas similaires, à savoir que le personnage de la *virđžina* pourrait, dans une certaine mesure représenter

⁷² Predrag Šarčević, "Sex and Gender Identity of 'Sworn Virgins' in the Balkans", in Miroslav Jovanović, Slobodan Naumović (éd), *Gender Relations in South Eastern Europe : Historical Perspectives on Womanhood and Manhood in 19th and 20th Century*, Münster : LIT Verlag, 2004, p. 123–144.

⁷³ Andja Srdić Srebro, « La femme : Le corps et le genre, une approche anthropologique » in Marie-Lise Paoli (dir.), *L'Imaginaire au féminin : du liminal à l'animal...*, Pessac : Presses Universitaires de Bordeaux, 2018, p. 74.

une *mascarade-métaphore* de la « femme qui a réussi » dans la sphère publique mais continue d'être considérée dans la sphère privée comme une « femme ordinaire » et traitée comme étant moins digne de respect⁷⁴.

Étant donné que son identité de genre n'est pas basée sur un choix personnel, mais imposée par son père, Stevan essaye de trouver un moyen qui lui permettrait d'exprimer ses désirs de vivre sa vie de femme. Malgré les conditions imposées par son entourage, une solution se dessine pour lui avec l'établissement d'une relation amoureuse avec un garçon, Mijat, relation qui devient une échappatoire possible permettant à Stevan de reprendre un certain contrôle sur sa vie en tant que femme. En réalité, cette solution lui est offerte par un autre personnage important, Paun, qui aidera Stevan à quitter le pays avec lui et Mijat⁷⁵ et échapper ainsi à un destin prédéterminé⁷⁶. Les motivations qui le poussent à agir de la sorte sont claires et découlent du fait qu'il est lui-même une vierge-jurée⁷⁷ et, comme tel, conscient du lourd fardeau d'une identité imposée par les autres. Ces motivations sont également soulignées par le réalisateur du film qui a bien compris l'importance du personnage de Paun, présenté par ailleurs comme une sorte d'alter-égo de Stevan, comme une incarnation de tout ce qu'il/elle pourrait devenir : il a en effet compris et bien exploité ce fait, que la position sociale de ce personnage et ses expériences « liminales » de *virđžina* peuvent faire de lui un facteur subversif dans un ordre social bien déterminé.

C'est donc grâce au soutien de Paun que Stevan réussira à se débarrasser de l'identité masculine imposée. La femme en lui/elle « gagne », mais avec cette « victoire » Stevan est-il/elle vraiment le/la gagnant(e) ? Selon certaines interprétations qui se réfèrent aux théories féministes, la réponse est, nous semble-t-il, plutôt négative. Ainsi, par exemple, Suzana Milevska stipule que même s'il/elle réussit à rejeter le rôle qu'elle/il n'a pas envie d'assumer, Stevan n'échappe pas aux règles patriarcales générales car le mariage hétérosexuel devient la seule issue pour elle/lui. En d'autres termes, en affirmant son identité féminine sans avoir réellement perturbé l'ordre patriarcal, il permet aux rôles traditionnels de genre de rester

⁷⁴ Maja Bogojević, *Cinematic gaze, Op. cit.*, p. 348.

⁷⁵ L'organisation d'une telle fuite a été facilitée par le fait que Mijat est le fils adoptif de Paun : plus précisément, il s'agit d'avunculat, une relation de parenté entre l'oncle maternel et le neveu qui est « marquée par une série de conventions concernant leurs rapports et/ou la transmission » : Laurent, S. Barry, Pierre Bonte, et al., « Glossaire », *L'Homme*, n° 154-155, 2000, p. 722

⁷⁶ En fait, Paun joue un rôle clé dans la vie de Stevan : il assassine son père Timotije pour l'empêcher de tuer son propre enfant, et permet ainsi à la jeune vidržina de rompre les vœux de chasteté et de se libérer de l'oppression patriarcale.

⁷⁷ On découvre sa « vraie » identité de genre dans la partie finale du film.

intacts⁷⁸. Perçue dans cette optique, la représentation cinématographique de la *virđžina* offerte par Srdjan Karanović confirmerait le fait que la tradition des vierges-jurées ne sert qu'à maintenir la famille et à renforcer le système patriarcal. C'est le point de vue défendu également par Kevin Moss : selon lui, la performance de genre⁷⁹ exécutée par Stevan ne met pas en question les concepts traditionnels car le problème de genre qui se pose devant ce personnage est vu et vécu uniquement sur le plan personnel, comme « son propre problème »⁸⁰.

Sans vouloir entrer dans une polémique avec les interprétations citées, il nous semble qu'il est possible, et même préférable, d'appliquer une autre lecture de *Virđžina*, en particulier en ce qui concerne son dénouement et le choix fait par son personnage principal. À ce sujet, il faut rappeler qu'à la fin, Stevan – certes, encouragé(e) et aidé(e) par Paun⁸¹ – remporte une véritable « victoire » à la fois contre un destin imposé et contre une coutume patriarcale ancestrale. C'est une victoire réalisée sous la forme d'une rébellion dangereuse et coûteuse dont elle/il est pleinement conscient(e). La preuve en est sa déclaration audacieuse, faite devant son père au moment de son choix qui est irréversible : « Tue-moi, mais je refuse d'être garçon ! »⁸². Mais Stevan sait aussi que ce choix ne changera pas uniquement sa vie, et elle/il l'assume pourtant : la conséquence directe de ce choix est aussi la mort de son père, la mort d'un *pater familias* – le pilier central et le gardien de l'ordre patriarcal ! Conclusion : en affirmant son identité féminine, elle/il affirme aussi la fin d'un monde qui a demandé son sacrifice.

À propos de la représentation cinématographique des vierges-jurées dans *Virđžina*, il est aussi possible d'établir une comparaison entre le regard de l'auteur du film sur ce phénomène et le regard d'un anthropologue. Si nous avons bien compris, Srdjan Karanović suggère l'idée selon laquelle, même si l'orientation sexuelle reste une caractéristique innée, le

⁷⁸ Suzana Milevska, *Gender difference in the Balkans*, Thèse de doctorat en études visuelles, Goldsmiths' College - University of London, 2005, p. 62. Selon l'auteure, c'est surtout le dénouement du film qui ne laisse aucune place à une lecture féministe.

⁷⁹ La notion de la *performance de genre* (angl. gender performance), introduite et popularisée dans la pensée féministe par Judith Butler dans les années 1990, se réfère à l'idée selon laquelle le genre représente une performance sociale apprise, répétée, et exécutée, c'est-à-dire tout ce qui est, basé sur des normes culturelles du féminin et du masculin, inscrit dans les pratiques quotidiennes. Voir : Judith Butler, *Gender Trouble : Feminism and the subversion of identity*, New York : Routledge, 1990.

⁸⁰ Voir : Kevin Mos, « Jugoslovenski transseksualni heroji : 'Virđžina' i 'Marble ass' » [Les héros transsexuels yougoslaves : 'Virđžina' et 'Marble ass'], *REČ Časopis za književnost i kulturu i društvena pitanja*, vol. 67/13, 2002, p. 335.

⁸¹ « Je veux vivre ma vie, telle que Dieu me l'a donnée » avoue Stevan à Paun. [Hoću da živim svoj život kako mi je bog dao].

⁸² [Ubi me, ali ja da budem muško neću !].

genre représente une construction socioculturelle, tout en admettant que ces deux catégories ne se superposent pas obligatoirement⁸³. Donc, si l'on applique une lecture plus nuancée de *Virdžina*, la question du *choix personnel*⁸⁴ pourrait être perçue comme son thème central. En effet, le réalisateur est bien conscient que la volonté personnelle de choisir la vie qu'on souhaite mener est considérablement façonné par les normes et les valeurs de la société patriarcale. Mais, en même temps, il nous fait comprendre que ces mêmes normes et valeurs peuvent être utilisées comme des moyens subversifs permettant le bouleversement, voire le renversement des règles établies. En ce sens, bien que l'institution de vierges-jurées semble être un élément solide qui renforce le système patriarcal (car sa fonction historique principale est, on l'a vu, de préserver la famille traditionnelle), nous pouvons affirmer que, dans *Virdžina*, elle montre aussi – en tant qu'élément intérieur, inhérent de ce système – la capacité de remettre en question l'ordre patriarcal existant.

Suivant la même logique, il est possible d'établir un parallèle entre le potentiel subversif de l'institution de vierges-jurée et celui qui réside dans le travestissement et le transsexualité en Occident⁸⁵. Cela dit, il faut bien entendu tenir compte des différences fondamentales entre les contextes sociaux-historiques dans lesquels se situent les phénomènes en question⁸⁶. Cette réserve faite, on peut donc dire qu'à l'instar des travestis et des transsexuels occidentaux, le personnage de Stevan, tel qu'il est brossé par Karanović – et même si ses choix restent conditionnés à la fois par ses désirs intimes et par des facteurs externes – possède un réel pouvoir subversif qui se confirme d'ailleurs, comme nous l'avons vu, dans sa rébellion contre ce que le réalisateur appelle métaphoriquement le « totalitarisme ». Rappelons à ce propos les propres dires de l'auteur qui – tout en précisant que son film raconte, entre autres, l'histoire d'un père « qui, pour plaire aux dieux, s'efforce de faire un fils de sa fille » – affirme :

C'est une métaphore très claire de la vie moderne où quelqu'un – un éducateur, un potentat, un parent, ou simplement un ami – nous pousse à être ce que nous ne sommes pas. *Virdžina* est une sorte de métaphore du totalitarisme.⁸⁷

⁸³ Suzana Milevska, *Op. cit.*, p. 63.

⁸⁴ « La notion de choix est non seulement omniprésente dans les discours féministes, elle apparaît aussi au cœur de nombreux débats féministes. Ces débats problématisent et s'interrogent sur les choix des femmes, ainsi que leur espace de liberté pour faire des choix. » Voir : Geneviève Szczepanik, « La mobilisation de la notion de choix dans les discours et débats féministes contemporains : une analyse de blogues féministes », thèse du doctorat en sociologie, Montréal : Université du Québec à Montréal, 2013, p. 8.

⁸⁵ Voir : Judith Butler, *Gender Trouble...*, *Op. cit.*

⁸⁶ L'une de ces différences fondamentales réside dans le fait que, dans le cas des *tobelije*, c'est la société patriarcale qui oblige les femmes à vivre comme des hommes.

⁸⁷ I.N. de l'Audiovisuel-Ina.fr, « Belgrade : film "Virdzina" de Srdjan Karanovic », *Ina.fr*, [s.d.]. URL :

Compte tenu de cette affirmation du réalisateur, il est légitime de se poser la question suivante : les choix faits par les deux *virđžinas*, à savoir Stevan et Paun, expriment-ils uniquement la capacité individuelle à défier le totalitarisme ou bien représentent-ils aussi sur le plan métaphorique un potentiel plus large susceptible de créer un espace pour un changement collectif ? Le film de Karanović ne nous offre pas de réponse claire, mais le dénouement de son histoire ouvre la possibilité d'un potentiel subversif plus large de ses héros/héroïnes. Car, comme on a pu le voir, c'est d'abord Paun qui – tout en assumant la transgression qui lui est imposée, celle d'un *vrai homme*⁸⁸ – agit à plusieurs reprises contre le système patriarcal et ainsi ouvre la brèche, c'est-à-dire crée les conditions permettant à Stevan de faire, à son tour, ses propres choix. La suite est facile à imaginer selon la même logique.

Pour compléter la « lecture » de *Virđžina*, il convenait de souligner encore un détail à connotation subversive. Même si, dans la hiérarchie sociale, leur statut est inférieur à celui des « vrais hommes », les vierges-jurées possèdent un important avantage par rapport à eux : grâce à leur position de transsexuelles, elles ont accès aux deux sphères à la fois – masculine aussi bien que féminine. De cette façon elles peuvent profiter de certains modes de vie parallèles qui sont exclusivement accessibles à l'un ou à l'autre genre. Cet avantage pourrait donc représenter encore un élément subversif, ce qui est bien montré à travers les personnages de Stevan et Paun. En tenant compte de cet élément, mais aussi, naturellement, des autres particularités analysées au sujet de ces deux personnages, nous ne pouvons cette fois qu'adhérer à la conclusion formulée par Suzana Milevska : le phénomène des vierges jurées révèle finalement que le patriarcat ne constitue pas une structure aussi homogène et rigide qu'on le croit. Et qu'il permet même – d'une manière ou d'une autre – l'existence de certains comportements « irréguliers », qui se manifestent comme diverses formes de travestissement⁸⁹ et d'autres performances du genre.

7. NORMALITÉ *QUEER* OU LA RECONNAISSANCE DES ALTÉRITÉS

Ce chapitre consacré aux représentations des personnages *queer* serait incomplet sans l'analyse d'un film de Želimir Žilnik, l'un des cinéastes phares de la Vague noire, qui nous fait comprendre pourquoi la critique voit dans son cinéma, pour citer les mots de Serge

<http://www.ina.fr/video/RBC05008337> .

⁸⁸ Il a le statut d'homme, conformément aux exigences sociales. À ce propos, il est intéressant de noter que son rôle est interprété par un acteur, tandis que le rôle de Stevan est joué par une actrice. Ce choix fait par le réalisateur semble suggérer le degré d'appropriation de l'identité de genre imposé par ces deux personnages.

⁸⁹ Suzana Milevska, p. 64.

Lasvignes, « un miroir de la vie dans les Balkans, et particulièrement du quotidien des populations marginalisées – enfants des rues, chômeurs, SDF, immigrés, femmes exploitées, homosexuels... »⁹⁰. Il s'agit évidemment du *Marble Ass* [Dupe od mramora], réalisé en 1995, qui nous démontre – à l'instar des autres œuvres précédemment abordées – comment on peut mettre en question les constructions et les applications des normes hétérosexuelles de genre dans un contexte socioculturel donné. Mais ce film de Žilnik nous permet également d'ajuster notre perception et d'avoir un regard plus éclairé sur les représentations cinématographiques du féminin et leurs corrélations avec la conceptualisation du genre dans l'imaginaire populaire.

Pour parler concrètement, au centre de ce film – lui aussi conçu comme « un miroir de la vie dans les Balkans » – se trouve l'histoire de deux prostituées travesties habitant à Belgrade à l'époque troublée des années 1990. Cette histoire, qui oscille entre fiction et documentaire, est placée dans un contexte où la guerre, la violence et la misère font partie du quotidien, contexte d'un univers diégétique particulier qui accentue l'aspect burlesque du film et offre un fort message critique à l'égard de la société qu'il dépeint. L'intrigue de *Marble Ass* se construit précisément autour de la vie turbulente de Merlinka⁹¹ et Sanela, deux personnes transgenres et transsexuelles qui assument leur identité féminine : elles parlent au féminin, s'habillent, prennent soin de leur corps et se maquillent comme des femmes. Et aussi, elles assument pleinement leur choix de se prostituer⁹², ce qui est pour elles une manière d'incarner les « apôtres de l'amour » et « une alternative à la machine de guerre »⁹³. Présentées dans le film de cette façon, les héroïnes de Žilnik acquièrent une dimension inattendue car leur manière de vivre et d'appréhender la réalité se transforme paradoxalement en une métaphore de la normalité dans une société profondément bouleversée par une crise généralisée.

Mais pourquoi parlons-nous de paradoxe dans la démarche du réalisateur, paradoxe qui fait de son « miroir de la vie » un miroir renversé ? Parce que le choix du réalisateur de présenter ces deux personnages comme symboles de la « normalité », du pacifisme et de la lutte contre toutes sortes d'agressions contraste fortement avec la vision qu'offre l'imaginaire

⁹⁰ Serge Lasvignes, « Introduction », in *Želimir Žilnik et la Black Wave. Rétrospective en présence du cinéaste, 12 avril - 12 mai 2019*, Paris, 2019. Dans la suite de son article, l'auteur note à juste titre que Žilnik était « témoin du communisme et de son effondrement, de la montée des nationalismes, des guerres, de la redéfinition des frontières » dans les Balkans, et qu'il a dépeint dans ses œuvres « l'histoire en marche à l'Est de l'Europe » tout en mettant en scène ceux qui vivaient cette histoire.

⁹¹ Voir plus d'informations sur Vjeran Miladinović – Merlinka dans le Corpus (*Marble Ass*, 1995).

⁹² « La prostitution est une chose merveilleuse ! » [Prostitucija je divna stvar !] dit Merlinka dans l'une des scènes.

⁹³ Dominika Prejdová, « Socially Engaged Cinema According to Želimir Žilnik », [s.d.]. URL : <https://www.zilnikzelimir.net/essay/socially-engaged-cinema-according-zelimir-zilnik>.

social et selon laquelle Merlinka et Sanela – personnes transgenres et transsexuelles – sortent complètement du cadre du « normal » et du « naturel », c'est-à-dire du socialement acceptable. Dans la logique que suit Žilnik, en revanche, ses héroïnes incarnent des valeurs positives, celles qui devraient être souhaitables dans le contexte social donné : d'une part, elles se comportent comme de véritables pacifistes et militantes pour la paix (certes, elles le font d'une manière assez originale : car elles offrent leurs services aux soldats rentrés des combats et les empêchent, de cette façon, de se défouler sur les filles et les femmes sans défense) ; et, d'autre part, elles essaient malgré tout de mener justement une vie « normale ». Ainsi, par exemple, Sanela rêve de se faire opérer pour changer de sexe afin de pouvoir fonder une famille « normale » avec un bodybuilder, son partenaire, et Merlinka s'efforce de personnifier une figure féminine presque maternelle. À propos de cette dernière, le critique Zoran Janković écrit même que son personnage reflète l'image d'une « vraie femme », d'un idéal féminin qui manquait au cinéma balkanique : cette image exprime, selon le même critique, une synergie de la bonté, des principes maternels et d'un regard moqueur sur les normes du comportement social imposées⁹⁴.

Merlinka se distingue aussi par son attitude protectrice, par une volonté manifeste d'aider tout le monde autour d'elle. Ainsi, elle veille d'un œil attentif sur son amie Sanela et l'implore de ne pas porter d'armes pour se protéger des clients agressifs, lui suggérant qu'il existe des moyens plus intelligents de le faire. Elle se solidarise également avec une ancienne amie en détresse, Ruža, qui s'est trouvée dans la rue sans argent et sans travail : pour l'aider, elle l'initie à la prostitution. Certes, on pourrait rétorquer que c'est une aide qui ne permet pas de se sortir d'une mauvaise passe, au contraire, mais, pour en juger, il faut se référer à leur système de valeurs. Vu sous cet angle, les choses se présentent autrement : même si toutes les deux se trouvent en marge de la société, Merlinka incarne – aux yeux de Ruža – une femme moderne, émancipée et sexuellement libérée. Bref, elle est, pour son amie, un modèle à suivre et il est donc logique qu'elle lui explique comment il faut agir et se comporter afin de trouver des clients, et même comment mettre correctement un préservatif. D'ailleurs, la scène dans laquelle Merlinka apprend à Ruža comment attirer et satisfaire les clients nous paraît particulièrement réussie et riche de significations. Voici de quoi il s'agit.

⁹⁴ Zoran Janković, « Nikad pokoran : *Marble Ass* Želimira Žilnika [Jamais soumis : *Marble Ass* de Želimir Žilnik], in *Novi kadrovi. Skrajnute vrednosti srpskog filma* », *Op. cit.*, p. 192. Dans le même article, l'auteur cite la vraie personne – Vjeran Miladinović dit Merlinka qui, dans une interview, décrit le personnage éponyme qu'il/elle a joué dans le film de Žilnik comme une « belle femme mature qui a un comportement d'adolescente » [igram zrele, dobrodržeću ženu sa ponašanjem šiparice], p. 193.

D'abord, en voyant Ruža dans la cuisine en train de préparer des plats traditionnels, Merlinka, choquée, lui fait une remarque qui pourrait entrer dans une anthologie de l'humour noir dans le cinéma serbe : « Tu es venue à Belgrade pour devenir une pute, et non une femme au foyer !⁹⁵ ». Ensuite, elle montre à Ruža un rouleau à pâtisserie afin de l'utiliser comme un « dispositif de formation ». Ce geste inattendu ne se limite évidemment pas aux effets comiques, il est également hautement symbolique, et même subversif. On sait que l'objet en question, c'est-à-dire un ustensile de cuisine, est logiquement lié, d'une part, à un espace de la maison traditionnellement considéré comme féminin, et, d'autre part, aux rôles genrés indivisibles de cet espace, tels que ceux des femmes au foyer et des mères nourricières. Seulement, le rouleau à pâtisserie est à cette occasion transformé en symbole phallique : il perd sa fonction primaire et devient *un outil pédagogique* dont Merlinka se sert pour démontrer le mode d'emploi du préservatif et pour simuler l'acte sexuel. [Figure 36, p. 290.] On voit donc bien que cet acte est aussi subversif car il repose sur les mêmes principes que le procédé carnavalesque : l'inversion de l'ordre social dominant et des rôles traditionnels, la dénonciation de la routine, etc.

Pour notre analyse est également intéressant le troisième personnage queer de ce film. Il s'agit de Džoni, l'ancien amant de Merlinka, dont le retour de la guerre bouleverse davantage la vie quotidienne des deux travesties. Accompagné d'une amie combattante *butch*⁹⁶, qui incarne plus que lui l'idéal d'un homme guerrier, Džoni rapporte dans la maison de ces deux travailleuses du sexe l'atmosphère pesante de la guerre ainsi que les divers problèmes sociaux liés à la crise générale : la violence, l'alcoolisme, etc. Le profil de ce personnage nous intéresse d'abord à cause de son comportement significatif qui révèle un conflit entre ce qu'il *est* et ce qu'il *montre et dit* : en fait, Džoni essaye de cacher, voire nier son homosexualité derrière ses discours machistes et nationalistes. Pourquoi ? À travers un tel comportement, le réalisateur dénonce en réalité l'hypocrisie de tous ceux – prétendument « normaux » – qui, pendant des années de guerre en ex-Yougoslavie, mettaient en doute l'identité masculine des hommes qui ont adhéré à l'idéologie anti-guerre⁹⁷. Plus concrètement, ces derniers n'étaient pas considérés par les nationalistes comme de « vrais hommes », mais

⁹⁵ [Došla si u Beograd da budeš kurva a ne domaćica !]

⁹⁶ *Butch*, abréviation de « butcher » en anglais, désigne les femmes lesbiennes, qui adoptent des allures, des comportements ou des occupations propres aux hommes.

⁹⁷ Aleksandra Pavićević, « Nova Evina pobuna. 'Žensko pitanje' i transformacija braka i porodice u Srbiji tokom druge polovine 20. veka » [La nouvelle rébellion d'Ève. Les 'questions féminines' et la transformation du mariage et de la famille en Serbie durant la seconde moitié du XX^e siècle], *Istorija 20. veka* [L'Histoire du XX^e siècle], vol. 31, 2/2013, Etnografski institut SANU, Beograd, 2013, p. 177.

perçus comme des « pédés », des « traîtres à la nation » et des « tocards »⁹⁸. En revanche, selon la même logique fondée sur des critères idéologiques, celui dont les traits correspondaient au « modèle archaïque dominant ⁹⁹ » – donc, dans le contexte de guerre, celui qui est courageux et physiquement fort, qui a le goût de la domination et qui porte les armes, etc. – était perçu et honoré en tant *qu’homme viril*. Par conséquent, et suivant toujours la même logique, tous les signes de féminisation ne pouvaient qu’être considérés comme des faiblesses, raison pour laquelle d’ailleurs Merlinka devait subir le même sort : bien que pacifiste inconditionnelle qui s’efforce de préserver les valeurs humaines, cette héroïne de Žilnik ne pouvait – dans le monde hypocrite déterminé par le contexte socioculturel et historique évoqué par *Marble Ass* – que représenter une aberration complète.

Il est donc bien clair, surtout si l’on se réfère au personnage de Merlinka, que dans le film de Želimir Žilnik, le refus de se conformer aux normes traditionnelles de genre représente une rupture irréversible avec les codes établis par la société patriarcale. De plus, ce comportement « non conventionnel » adopté par ses héroïnes transgenres – comportement perçu d’habitude par la société comme « spécial » et « hors norme » – est présenté par l’auteur, on l’a vu, d’une façon très originale : comme le seul comportement acceptable dans un milieu perverti par la guerre et la crise socio-économique. De la même manière est réfutée l’idéologie machiste stéréotypée qui est associée au malheur et à la destruction, et dénoncée par l’intermédiaire des personnages de Džoni et de sa compagne *butch*. En d’autres termes, le réalisateur procède à l’inversion des rôles et des normes traditionnels pour démontrer un paradoxe : le fait que tous ceux qui tentent de survivre dans les conditions difficiles imposées par la guerre civile et les sanctions internationales se trouvent symboliquement dans la situation de *queers*. C’est pourquoi nous pouvons conclure que le monde peint par Žilnik représente un *espace performatif* de redéfinition des normes de genre (alternatifs ou dominants) et des rôles sociaux traditionnels, espace créé par la réalité chaotique d’une société à la dérive et d’un pays en pleine mutation. Pour la même raison, enfin, il est possible d’établir le parallèle entre *Marble Ass* et *W. R. ou les Mystères de l’organisme* de Dušan Makavejev : comme dans ce dernier, le motif du travestissement est employé dans le film de Želimir Žilnik en tant qu’allégorie d’un état particulier dans lequel se sont trouvés tous ceux

⁹⁸ Kevin Moss, « Queer as Metaphor: Representations of LGBT People in Central & East European Film », in R. Kuhar, J. Takacs (éd.), *Beyond the Pink Curtain : Everyday Life of LGBT People in Eastern Europe*, Ljubljana, 2006, p. 257.

⁹⁹ Voir : Françoise Héritier, *Hommes, femmes : la construction de la différence*, Paris : Le Pommier-Cité des Sciences et de l’Industrie, 2005.

qui ne sont « ni ici, ni là » sur les plans social, politique et idéologique, mais aussi en tant qu'allégorie d'une quête d'identité individuelle et collective.

* * *

En analysant dans ce chapitre les œuvres cinématographiques qui abordent la thématique de la transidentité et de la diversité sexuelle, nous avons pu constater que les réalisateurs ont souvent adopté une attitude critique dans leur approche de l'hétéronormativité, même si, probablement, ce n'était pas leur objectif principal. Mais, que ce soit intentionnellement ou non, en interrogeant les constructions normatives de genre, ils nous offrent une vision ou, pour parler métaphoriquement, une mosaïque complexe des relations patriarcales et des moyens employés par la société pour faire face aux différentes formes de l'altérité, dont celles relevant de la sexualité et du genre. En étudiant les multiples « composantes » et « facettes » de cette mosaïque, nous avons pu observer et tenter d'éclairer divers aspects de la conceptualisation de la femme dans le contexte socioculturel serbe et yougoslave.

Nous avons pu ainsi remarquer que, bien qu'elle aille généralement de pair avec l'évolution des mœurs dans la société, cette conceptualisation reste plus ou moins basée sur les normes patriarcales plaçant la femme dans la « sphère privée ». Cela dit, notre analyse a démontré qu'il faut toutefois nuancer ce constat. Car la perméabilité des frontières entre les différents rôles de genre, et entre les deux sphères – le privé-féminin et le public-masculin – reste tout de même perceptible. Et cela vaut dans les deux cas sans différence : à la fois lorsque l'identité d'une *femme* ou d'un *homme* repose sur un déterminisme biologique et lorsqu'elle se forme comme une construction socioculturelle. Nous le soulignons ici justement parce qu'il nous semble que l'analyse des représentations des personnages *queer* dans les films étudiés ne peut pas être crédible si elle ne tient pas compte de ce fait. D'autre part, cette perméabilité des frontières témoigne du fait que certaines catégories de personnes *queer* ont un accès plus large aux différentes sphères de l'expérience humaine, définies traditionnellement d'une manière dualiste par les catégories du masculin et du féminin. Cette vision fluide de l'identité du genre montre que le patriarcat n'est pas une entité figée et que, en revanche, il génère lui aussi ses propres mécanismes ayant pour but de réguler le comportement, les rôles et les relations de genre qui sortent du cadre conventionnel (la tradition des vierges-jurées, par exemple). Enfin, nous avons pu voir que certaines pratiques subversives se manifestent dans les situations dans lesquelles le système se montre trop

répressif, voire destructif (comme on peut le voir dans les films de Živko Nikolić et de Dušan Makavejev).

Encore un constat important découle de notre analyse. Il est lié à la « valence différentielle des sexes ¹⁰⁰» qui s'impose, dans le monde et la société évoqués dans les films étudiés, comme une évidence : en effet, tous les films analysés ici soulignent, chacun à sa manière, la prévalence sociale des hommes – c'est-à-dire le fait que le masculin est considéré comme supérieur au féminin – ce qui est perceptible même dans les cas où les femmes sont valorisées en tant que simulacre de l'homme. Ainsi, les femmes qui endossent l'identité masculine peuvent gagner en valeur comme le démontrent les « hommages » dans les œuvres de Živko Nikolić, ou les personnages de Stevan et Paun dans le *Virdžina* de Srdjan Karanović. En revanche, les hommes qui n'assument pas leur masculinité ou la refusent sont dépréciés, exposés à la moquerie ou simplement marginalisés, voire rejetés, ce qui est le cas, entre autres, de Trediš dans *Les Corneilles* ou encore de Merlinka et Sanela dans *Marble Ass*. Tous les exemples cités, ainsi que bien d'autres évoqués dans les pages précédentes, confirment donc bien le principe d'asymétrie des sexes, tel qu'il est défini par Françoise Héritier, que nous citerons en conclusion de ce chapitre : « Les deux sexes ne sont pas d'égale valeur, l'un 'vaut' plus que l'autre, et donc le masculin 'vaut' plus que le féminin. ¹⁰¹».

¹⁰⁰ Voir plus sur ce concept formulé par Françoise Héritier dans son livre *L'exercice de la parenté*, Paris : Gallimard : Seuil, 1981.

¹⁰¹ Françoise Héritier « À l'aube de l'humanité », in Françoise Héritier, Michelle Perrot, Sylviane Agacinski, et al. (éd.), *La plus belle histoire des femmes*, Paris : Seuil, 2011. p. 22.



Fig. 27 : Trediš se couche auprès d'une ballerine, *Les Corneilles*, 1969.



Fig. 28 : Trediš avec les ballerines, *Les Corneilles*, 1969.



Fig. 29 : Jackie Curtis et son partenaire, *W. R. ou les Mystères de l'organisme*, 1971.



Fig. 30 : Jovana et la vieille femme, *Jovana, la femme de Luka*, 1979.



Fig. 31 : La mère de Šoro dans une *kafana*, *Incroyable, mais vrai*, 1984.



Fig. 32 : Jaglika en tenue de travail,
La Beauté du vice, 1986.



Fig. 33 : Jaglika avec le couple d'étrangers, *La Beauté du vice*, 1986.



Fig. 34 : Une femme infidèle attend sa punition, *La Beauté du vice*, 1986.

”...donedavno se u nekim delovima Jugoslavije porodica bez muškog potomstva smatrala prokletom i osuđenom na propast...”



«VIRDŽINA»

u glavnim ulogama:
MIODRAG KRIVOKAPIĆ, INA GOGALOVA, MARTA KELER, IGOR BJELAN, SLOBODAN MILOVANOVIĆ

scenograf: **NIKOLA PAJIĆ** kostimograf: **MAJA GALASSO** montažer: **BRANKA ČEPERAC** kompozitor: **ZORAN SIMJANOVIĆ** dir.fotografije: **SLOBODAN TRINIĆ**

pisac scenarija i reditelj:
SRĐAN KARANOVIĆ

producenti:
ĐORĐE MILOJEVIĆ, RAJKO GRLIĆ & MLADEN KOCEIĆ, CLODIE OSSARD & ČEDOMIR KOLAR

proizvodnja:
CENTAR FILM Beograd, MAESTRO FILM Zagreb, CONSTELLATION PRODUCTIONS Paris

distribucija:
CENTAR FILM Beograd

disseminat: M. K. K. K.

Fig. 35 : L'affiche du film *Virdžina*, 1991.



Fig. 36 : Merlinka et Ruža : démonstration du mode d'emploi du préservatif,
Marble Ass, 1995.

V

**FEMME ETRANGÈRE :
LES VISAGES DE L'AUTRE**

« Je pense que la pensée humaine s'est organisée à partir de cette constatation : il existe de l'identique et du différent. Toutes les choses vont ensuite être analysées et classées entre ces deux rubriques : une où les choses sont identiques, et une seconde où les choses sont aussi identiques entre elles, mais différentes des premières.¹»

1. LES VISAGES DE L'AUTRE

Au cours de la constitution du corpus des films qui font l'objet de notre étude, nous nous sommes rendu compte qu'il était possible de distinguer, dans plusieurs œuvres, les personnages féminins que l'on peut désigner comme « étrangers », et qui sont, en tant que tels, traités d'une manière particulière. Il s'agit des héroïnes catégorisées comme *autres* en fonction de leur nationalité, leur origine ethnique, leur religion, ou pour d'autres raisons qui les différencient de la population majoritaire ou dominante (par exemple, la langue, les coutumes, la couleur de la peau...). Les « particularités », réelles ou prétendues, de ces personnages ont parfois servi de base pour l'élaboration des intrigues des œuvres cinématographiques, et parfois aussi pour accentuer certains de leurs aspects liés à ce qui est perçu ou considéré comme *différent*. Un regard plus attentif sur les films de notre corpus, dans lesquels apparaît ce « genre » de personnages, nous permet de distinguer plusieurs types ou, plutôt, catégories de « femmes étrangères » – c'est-à-dire des femmes représentées en tant qu'*autres* – ayant attiré l'attention des réalisateurs. En tenant compte du cadre thématique et méthodologique de notre étude, nous avons choisi de soumettre à l'analyse, dans ce chapitre, les trois de ces catégories. Ainsi, la première catégorie comprend les femmes appartenant à

¹ Françoise Héritier, « À l'aube de l'humanité », in Françoise Héritier, Michelle Perrot, Sylviane Agacinski, et al. (éd.), *La plus belle histoire des femmes*, Paris : Seuil, 2011, p. 25.

des groupes ethniques minoritaires sur le territoire de la Serbie, et plus largement la Yougoslavie, la deuxième fait référence à la femme étrangère occidentale, tandis que la troisième se rapporte aux femmes issues de la population majoritaire, mais qui deviennent *autres* dans des situations spécifiques.

Nous allons nous consacrer d'abord à l'examen de la première catégorie en commençant par un film que nous allons également évoquer dans le chapitre suivant – *Une affaire de cœur* [Ljubavni slučaj ili tragedija službenice PTT, 1967] de Dušan Makavejev dans lequel l'un des rôles principaux est accordé à un personnage emblématique, la Hongroise Izabela. Par ailleurs, ce film jette un regard critique sur l'atmosphère socioculturelle des années soixante du siècle dernier en ayant recours aux stéréotypes et aux clichés sur les minorités ethniques dans une optique ironique : Izabela appartient donc à la minorité hongroise, tandis que son partenaire, Ahmed, est musulman, probablement du Monténégro... Dans l'imaginaire populaire, leurs appartenances ethniques sont vues comme des antipodes et leurs visions de la vie conjugale et leurs attitudes vis-à-vis de la sexualité sont considérées comme incompatibles. Ainsi, Izabela est considérée comme « plus émancipée, d'une personnalité extravertie, voire libertine, alors qu'Ahmed est présenté comme un homme traditionnel, rigide et conservateur ² ». [Figure 37, p. 335.] Or, à l'époque dans laquelle se situe l'action du film, l'ethnie était considérée comme une chose relevant du domaine privé : on insistait sur l'égalité de tous les citoyens et sur la création d'une identité supranationale yougoslave, mais – comme nous l'avons indiqué ailleurs – les particularités des protagonistes mises en avant dans *Une affaire de cœur* « soulignent la complexité non seulement du contexte socioculturel et politique de la Yougoslavie mais aussi de la relation entre les individus dans un tel contexte ³ ».

Dans la même optique, il serait possible d'analyser les héroïnes de quelques autres œuvres cinématographiques qui entrent en relation avec un partenaire appartenant à une autre ethnie. Plus précisément, le problème de l'identité et de l'altérité est évoqué dans ces films à travers des histoires qui mettent en scène différents couples mixtes : une Croate et un Serbe (*Vukovar, poste restante* [Vukovar, jedna priča, 1994] de Boro Drašković) ; une Serbe et un Musulman bosniaque (*Joli village, jolie flamme* [Lepa sela lepo gore, 1996] de Srdjan Dragojević) ; une Serbe et un Albanais (*Le frelon* [Stršljen, 1998] de Gorčin Stojanović).

² Andja Srdić Srebro, « Les représentations de l'intime dans les films de la Vague noire yougoslave (Dušan Makavejev – une étude de cas) », in Géraldine Puccini (dir.), *L'intime de l'Antiquité à nos jours. 2. Les écritures de l'intime*, coll. « Eidôlon », n°130, Presses universitaires de Bordeaux, 2021, p. 247.

³ *Ibid.*

Mais, nous en parlerons un peu plus tard, dans la partie de ce chapitre qui sera consacrée à la troisième catégorie des personnages représentant l'*autre*. Pour l'instant nous allons nous focaliser, à travers une analyse plus approfondie, sur les représentations de la femme appartenant à un groupe ethnique qui n'est pas, certes, vu comme *autre* seulement en Serbie. Il s'agit des Roms⁴, une population présente également dans plusieurs pays balkaniques ainsi qu'en Europe. Mais avant d'entreprendre un examen exhaustif des traitements cinématographiques de la femme tzigane dans les films serbes, considérés par ailleurs comme des références en la matière, il nous semble indispensable de mettre sous la loupe la conceptualisation socioculturelle des Roms. La raison en est évidente : les représentations que l'on s'est faites de cette population pendant des siècles ont participé à la construction d'un *autre* au sein des cultures européennes dominantes, y compris la culture serbe. Regardons donc de plus près les traits principaux que l'on attribue aux membres de ce peuple.

2. LA CONCEPTUALISATION SOCIOCULTURELLE DES ROMS

En premier lieu, les Roms sont considérés comme « non blancs » ou comme des « gens de couleur » par la population majoritaire des pays où ils habitent. Ensuite, ils sont souvent perçus, d'après l'anthropologue Carol Silverman, comme « exotiques et sauvages », ce qui est « à l'opposé de l'idéal européen inspiré de la philosophie des Lumières » et représente en conséquence « la quintessence de 'l'autre' »⁵. À ces deux éléments présents fréquemment dans la construction de l'image stéréotypée des Roms s'ajoutent, selon la même auteure, quelques autres. Ainsi, « ils sont dépeints comme plus émotifs, passionnés et portés sur le sexe », précise-t-elle en soulignant que ce « codage positif » crée souvent une vision romanesque de cette population. Cette vision est d'ailleurs généralement renforcée par deux autres qualités que leur attribuent les non-Roms : en fait, ces derniers considèrent que les Roms sont des « âmes libres », « proches de la nature », qui, de surcroît, se situent « hors des règles et des frontières de la société européenne »⁶, raison pour laquelle ils sont associés aux arts, notamment à la musique et à la danse. On le voit donc bien : romanesque et peu fondée

⁴ La dénomination « Rom » (*rom*, masculin ; *romni*, féminin ; *roma*, masculin pl. ; et *romnia*, féminin pl.) est adoptée et officialisée par l'Union romani internationale lors du premier Congrès international des Roms à Londres en 1971. Ce terme désigne/englobe les Sinté, les Tziganes (Gitans), les Manouches et autres groupes ethniques roms. Écrit avec la minuscule, le *rom* signifie « l'homme » et « le mari ». Voir : <https://www.iromaniunion.org/>.

⁵ Carol Silverman, « La production de musique, de sexualité et d'émotion : les dilemmes de la musique sexuée des Roms des Balkans », *Etudes Tsiganes*, vol. 44-45, n° 4, 2010, p. 134.

⁶ *Ibid.*, p. 135.

sur la réalité, cette perception des Roms et de leur mode de vie ne pouvait qu'accentuer davantage la distance socioculturelle qui les sépare de la population dominante.

Cette distance cause parfois des attitudes méfiantes à l'égard des Roms, attitudes qui peuvent se transformer en comportements discriminatoires et en stigmatisation. Par exemple, en raison de leurs savoir-faire liés aux métiers traditionnels, les membres de la communauté rom sont parfois perçus comme des individus qui travaillent et séjournent dans des espaces liminaux dits « entre-deux » : entre la pureté et la souillure, le monde d'ici et de l'au-delà, la norme et l'altérité. Et c'est justement à cause de cette « liminalité » qu'ils sont fréquemment qualifiés de voleurs, prêts à commettre facilement des fraudes ou des escroqueries. Ces stéréotypes sont tellement ancrés dans l'imaginaire populaire qu'on peut les percevoir dans le comportement méfiant des institutions à l'égard des membres de la population rom. De ce fait, on peut constater, comme le fait à bon droit Carol Silverman en reprenant le concept de Edward Saïd, « que les Roms sont "orientalisés"⁷ » par la population dominante.

Toutes ces idées reçues jouent également un rôle important dans la manière dont les Roms sont conceptualisés, décrits et imagés en tant qu'*autres* en Serbie, manière qui démontre un écart significatif entre ces idées stéréotypées et la réalité. Certes, la plupart des Roms serbes sont sédentaires, mais une partie importante d'entre eux vit, comme dans d'autres pays, dans des conditions extrêmement précaires, à savoir dans des bidonvilles à la périphérie des grandes villes et souvent sans aucune infrastructure. Les conditions de vie dégradées touchent principalement les membres les plus vulnérables de leur communauté – les enfants et les femmes. Comme partout dans les Balkans, les Roms serbes pratiquent, plus souvent que d'autres, des métiers spécifiques dont certains peuvent effectivement être qualifiés de « liminaux » : selon les données statistiques recueillis, ils travaillent majoritairement dans le secteur de l'entretien et du nettoyage urbain et exécutent des travaux champêtres occasionnels⁸. Par ailleurs, parmi les Roms serbes on trouve fréquemment des musiciens⁹, danseurs, forains, mais aussi des forgerons¹⁰, vanniers, chaudronniers et autres métiers traditionnels.

⁷ *Ibid.*, p. 134.

⁸ Svetlana Radovanović et Aleksandar Knežević, *Romi u Srbiji* [Les Roms en Serbie], Beograd : Republički Zavod za Statistiku, 2014, p. 79.

⁹ Les Roms musiciens sont généralement bien vus en Serbie, en tout cas bien mieux que les autres membres de cette minorité pratiquant d'autres métiers. La preuve en est aussi ce témoignage de Christophe Chiclet : « Les Serbes aiment à s'entourer de Roms, de musiciens roms s'entend ! A l'occasion de banquets, de mariages, de baptêmes, voire d'enterrements, une fanfare ou un orchestre rom se doit d'être présent, d'autant que les convives leur offrent ostensiblement de gros billets pour étaler leurs richesses, espérant ainsi épater la galerie. Cette concurrence toute balkanique fait la joie des musiciens qui jouent alors jusqu'au bout de la nuit, ramenant ainsi

L'écart entre la réalité et les représentations issues de l'imaginaire populaire est encore plus important lorsqu'on parle des femmes roms qui sont, nous semble-t-il, les cibles privilégiées de « l'orientalisation » faite par la population dominante. À titre d'exemple, la représentation de la Romni est particulièrement liée, comme le souligne Carol Silverman, au « marketing de la sexualité et de l'émotion : la séductrice tzigane est un personnage familier que l'on trouve dans la littérature, le folklore et la culture visuelle »¹¹. De ce stéréotype est sans doute issu un autre fantasme, celui lié à sa prétendue « hypersexualité » et à son libertinage présumé. Ainsi, dans l'imaginaire populaire, la Tzigane figure comme synonyme de l'amour libre et de la vie de bohème. Objet de fantasmes, elle est *différente*, exotique, sauvage, alors que les relations qu'un homme peut entretenir avec une Tzigane sont associées à une absence de règles, à l'assouvissement des désirs de façon désordonnée et sans contraintes¹². Ajoutons ici que chez les non-Roms en Serbie et dans les Balkans en général, existent même des croyances selon lesquelles les rapports sexuels avec des Tziganes apportent le bonheur¹³.

Ces stéréotypes et croyances sont bien évidemment loin de la réalité et, contrairement aux clichés évoqués¹⁴, « la manifestation de la sexualité féminine est très règlementée »¹⁵, du moins chez les Roms des Balkans. Chez eux, même certains métiers sont considérés comme honteux pour la femme, par exemple ceux de chanteuse et de danseuse professionnelles, justement parce qu'ils exigent que le corps soit « exposé en public ». Ces clichés ne sont donc pas seulement faux, mais peuvent – même si certains d'entre eux sont faits dans l'esprit d'un « codage positif » – servir de prétexte à des abus sexuels. Car, comme le souligne Svetlana Slapšak, l'objectification et la fétichisation de la Tzigane par le regard masculin se font justement dans le but d'exploiter la femme et d'empêcher son insertion sociale¹⁶. Les cibles de ce genre d'abus sont surtout les jeunes filles roms dont le statut dans la société, mais aussi

de quoi nourrir leurs familles nombreuses pour une bonne semaine. ». Christophe Chiclet, « Le Temps des Gitans », *Confluences Méditerranée*, 2004/1, n° 48, p. 217.

¹⁰ Rappelons au sujet de « liminalité » que les forgerons sont, par exemple, associés au monde chthonien.

¹¹ Carol Silverman, *Op. cit.*, p. 136.

¹² Svetlana Slapšak, « Romkinja » [Romni], in Svetlana Slapšak, *Ženske ikone xx veka* [Les icônes féminines du XX^e siècle] Beograd : Biblioteka XX vek, 2001, p. 242.

¹³ Voir : Jud Nirenberg, « Introduction : Romani and Outsiders' Reflections on Intimacy ant the Romani People », in Jud Nirenberg (éd.) *Gypsy Sexuality : Romani and Outsider Perspectives on Intimacy*, Mesa Clambake Press, 2011, p. III - IX.

¹⁴ Il existe évidemment d'autres clichés qui ne relèvent pas seulement du domaine de la sexualité. À titre d'exemple, nous en citerons un très répandu en Serbie, où l'on croit que les femmes tziganes sont particulièrement douées pour pratiquer la chiromancie et la cartomancie.

¹⁵ Carol Silverman, *Op. cit.*, p. 138.

¹⁶ Svetlana Slapšak, « Romkinja », *Op. cit.*, p. 244.

dans leurs communautés est particulièrement difficile, et elles sont souvent victimes de violences, de la traite et de l'exploitation sexuelle. Les problèmes sociaux liés aux mariages et à la maternité précoces sont aussi assez fréquents chez cette population : les filles se marient parfois à 12 ou 13 ans et n'ont pas accès aux services de santé et à l'éducation. Citons à ce sujet l'extrait d'un article consacré au statut des femmes dans les communautés roms en Serbie, publié sur le site de l'Unicef et qui décrit bien les difficultés qu'elles éprouvent :

Lorsqu'une fille rom se marie, elle devient la propriété de son époux et emménage immédiatement dans sa maison, ce qui signifie très souvent un déménagement dans une autre communauté, village ou ville. Réinstallées dans la maison de leurs maris, privées d'éducation, la plupart de ces filles sont incapables d'obtenir les papiers d'identité qui sont délivrés à 18 ans, et disparaissent du système administratif. Sans ces papiers d'identité, elles ne peuvent avoir accès aux services éducatifs, sanitaires ou de protection sociale. Sans éducation, elles deviennent complètement dépendantes de leurs maris.¹⁷

Ce court aperçu – qui permet de confronter la réalité dans laquelle vivent les Roms et les préjugés qui les entourent – montre également les raisons qui expliquent en grande partie pourquoi cette minorité, symbole de *l'autre*, ne cesse d'inspirer les artistes. Attirés par ce monde des Roms à la fois réel et imaginaire, par leur statut de marginaux mais aussi par leur(s) riche(s) culture(s), de nombreux cinéastes ont consacré à cette minorité des œuvres parmi lesquelles certaines représentent de véritables films cultes du cinéma européen du vingtième siècle, films dans lesquels – pour reprendre les mots de l'historien du cinéma Dominique Chansel – les Roms sont incarnés « dans d'inoubliables personnages de fiction ».¹⁸

Quant au cinéma serbe et, plus largement balkanique, nous citerons à ce propos surtout Dina Iordanova, professeure d'études cinématographiques à l'Université de St. Andrews, selon laquelle l'industrie cinématographique des Balkans¹⁹ « regorge de Gitans »²⁰. Même si cette expression forte pourrait paraître quelque peu exagérée, il est vrai que cette population minoritaire n'a pas cessé d'attirer l'attention des réalisateurs depuis la création de la Yougoslavie communiste. En effet, les personnages roms, en particulier les « héroïnes

¹⁷ « Briser l'engrenage : une femme rom échappe à la pauvreté et à la discrimination », UNICEF, [s.d.]. URL : https://www.unicef.org/french/sowc/serbia_36662.html.

¹⁸ Dominique Chansel, *Les Roms à l'écran. Les Roms sur les écrans d'Europe ou les couleurs de la liberté*, [s.d.], p. 6.

¹⁹ Elle emploie le terme « cinéma des Balkans » qui risque de ne pas être suffisamment précis dans certains contextes. Voir plus dans le chapitre : *Sur la notion du cinéma national*.

²⁰ Dina Iordanova, *Cinema of flames : Balkan film, culture and the media*, London : British Film Institute, 2001, p. 215.

romantiques passionnées »²¹, ont trouvé leur place dans les premiers longs métrages yougoslaves tournés dès la première décennie suivant la Seconde Guerre mondiale : *Sofka*, (1948) de Radoš Novaković, *Au temps d'Anika* [Anikina vremena, 1954] de Vladimir Pogačić, *La Bohémienne* [Ciganka, 1954] de Vojislav Nanović, et *Hanka* réalisé par Slavko Vorkapić en 1955. Cette attirance pour le monde rom perdurera également dans les décennies suivantes, ce dont témoignent plusieurs films de réalisateurs serbes tournés à partir des années soixante du siècle dernier. Parmi ces œuvres, qui couvrent par ailleurs une période longue de plus de trente ans, nous citerons les suivants : *J'ai même rencontré des Tziganes heureux* [Skupljači perja, 1967] d'Aleksandar Saša Petrović, *Qui chante là-bas ?* [Ko to tamo peva, 1984] de Slobodan Šijan, *L'ange gardien* [Andjeo čuvar, 1987] de Goran Paskaljević, ainsi que deux œuvres d'Emir Kusturica – *Le Temps des Gitans* [Dom za vešanje 1988] et *Chat noir, chat blanc* [Crna mačka beli mačor, 1998].

3. PEUT-ON RENCONTRER DES TZIGANES HEUREUSES ?

Trois de ces œuvres – celles d'Emir Kusturica et d'Aleksandar Petrović – nous paraissent particulièrement intéressantes à analyser parce qu'elles permettent d'aborder plusieurs aspects du sujet traité dans ce chapitre. Commençons par *J'ai même rencontré des Tziganes heureux* qui figure par ailleurs sur la liste des « cent meilleurs films de l'histoire du cinéma yougoslave ²² ». Il s'agit de l'œuvre phare du réalisateur Aleksandar Saša Petrović, qui a obtenu – entre autres récompenses nationales et internationales – le Grand prix du jury et le Prix de la critique internationale à Cannes en 1967. Mais, mis à part ses incontestables qualités esthétiques, ce film se distingue aussi par quelques autres détails qu'il convient d'évoquer. D'abord, il faut souligner que cette œuvre cinématographique, tournée parmi les Roms de Voïvodine, est le premier film de fiction yougoslave dans lequel les Tziganes parlent leur langue. À ce propos, il est intéressant de noter – fait souligné par l'auteur lui-même – que « la plus grande partie des rôles est interprétée par de vrais Tziganes » qui jouaient en quelque sorte « leurs propres destinées²³ ». Enfin, il n'est pas sans importance de remarquer, comme le fait à bon droit Dominique Chansel, que « Aleksandar Petrović a le mérite de présenter pour la première fois au cinéma les difficultés rencontrées par les Tziganes dans leur tentative,

²¹ [Passionately romantic heroines], *ibid.*, p. 213.

²² <https://www.kinoteka.org.rs/srpski-igrani-filmovi-1911-1999-100-najboljih/>

²³ Aleksandar Petrović, « J'ai même rencontré des Tziganes heureux » :

<http://aleksandarpetrovic.org/france/filmographie/longs-metrages/jai-meme-renocontre-des-tziganes-heureux>.

volontaire ou forcée, de se sédentariser en conservant leurs coutumes ²⁴». Compte tenu de ces faits, il est donc clair que *J'ai même rencontré des Tziganes heureux* – qui offre « un regard réaliste et attentif »²⁵ sur la vie précaire des Roms dans les années 1960 – possède aussi une importante valeur documentaire.

Quant à l'intrigue de ce film, elle se construit autour du plumassier Bora, dont le destin est inextricablement lié à celui de quelques femmes appartenant comme lui à la communauté rom de la Voïvodine, femmes qui, au premier abord, apparaissent différentes, individualisées, mais qui, en réalité, constituent une seule et unique image de la vie morose de la femme rom confrontée à des conditions précaires. Au départ, le bohémien Bora vit avec deux femmes sous le même toit : sa mère et son épouse qui, toutes les deux, incarnent l'image de la femme tzigane traditionnelle d'un milieu défavorisé. En effet, leurs rôles sont bien définis par les règles établies : alors que la première, la mère, reprend la place du chef de famille lors des absences occasionnelles de son fils, la vie de l'épouse de Bora, avec laquelle il ne s'entend guère, est bien misérable. Beaucoup plus âgée que son mari (probablement, selon la coutume, mariée par arrangement ou par la force), physiquement dégradée et battue, cette femme, entourée de nombreux enfants, passe sa vie dans la pauvreté et dans une humiliation permanente : contrainte de se soumettre à la volonté de son mari, elle endure des reproches, des violences de tout genre et des insultes perpétuelles. [Figure 38, p. 335.] La culmination de toutes ces maltraitances accumulées est sans doute le moment où Bora fait venir une autre femme dans leur foyer familial²⁶.

À l'opposé de cette image sombre de la femme rom mariée que nous venons de décrire, le réalisateur nous présente deux autres femmes qui – même si les difficultés et les injustices font également partie de leur quotidien – apparaissent à première vue différentes, car elles figurent dans le film principalement comme des objets érotisés du regard masculin. L'une se prénomme Tisa : c'est une belle jeune femme « sauvage et vagabonde »²⁷ dont Bora tombe amoureux et pour laquelle il est prêt à faire des choses tout à fait inattendues. La seconde s'appelle Lenče : elle est chanteuse dans une *kafana* locale et incarne une femme fatale, séductrice, à l'image stéréotypée des Tziganes bohémiennes²⁸. [Figure 39, p 336.]

²⁴ Dominique Chansel, *Les Roms à l'écran...*, *Op. cit.*, p. 30.

²⁵ *Ibid.*

²⁶ Précisons à ce propos que les mariages sont chez les jeunes Roms traditionnellement arrangés par leurs parents. Souvent, il s'agit d'un arrangement entre deux familles qui n'est pas officialisé par le passage à l'église ou à la mairie, mais qui est traditionnellement célébré par une fête.

²⁷ <http://aleksandarpetrovic.org/france/filmographie/longs-metrages/jai-meme-renocontre-des-tziganes-heureux/>

²⁸ À ce petit cercle de personnages féminins il faut ajouter encore une jeune Tzigane, la femme d'un partenaire de Bora, avec laquelle ce dernier a une aventure amoureuse (en présence de son mari, endormi ivre).

Nous allons accorder une attention toute particulière à la première héroïne mentionnée dont le destin, tel qu'il est dépeint dans ce film, nous paraît significatif à plusieurs égards. En effet, il nous semble que l'histoire de Tisa, compliquée et bouleversante, démontre bien la condition d'une jeune femme rom dans un contexte socio-historique précis, mais aussi les conséquences qu'elle risque de subir si elle essaye d'échapper à cette condition. Les détails évoqués dans la suite de notre analyse devraient nous aider à mieux comprendre les particularités du destin à la fois émouvant et tragique de cette héroïne de Petrović.

Condamnée dès le départ à une vie dure, Tisa est obligée non seulement de se soumettre aux coutumes et au mode de vie de sa communauté mais aussi de subir les avances agressives de Mirta, son beau-père et concurrent principal de Bora dans le commerce des plumes d'oies²⁹, chez qui elle est contrainte de vivre. En outre, pour la garder près de lui, celui-ci l'oblige à accepter un mariage arrangé avec un très jeune garçon³⁰. Conséquences directes de cette décision inappropriée de son beau-père, plusieurs événements fortement désagréables se succèdent dans la vie de la jeune femme. Après la nuit de noces, Tisa refuse de rester avec son nouveau mari en se rendant compte qu'il est encore enfant. Rusé et malintentionné, Mirta profite de la situation et tente de la violer, ce qui met la jeune femme devant une nouvelle difficulté, inattendue et douloureuse : au lieu de la protéger, sa propre mère prend la défense de son mari ! Ces expériences horribles et traumatisantes puisque vécues dans le cadre le plus intime, au sein de sa propre famille, poussent Tisa à fuir la maison et à aller chercher de l'aide ailleurs, auprès de la chanteuse Lenče. Celle-ci lui conseille de partir à Belgrade pour retrouver son fils qui pourrait l'aider à devenir chanteuse à son tour, ce qui était d'ailleurs son rêve.

Cette idée proposée par la chanteuse représente une première tentative visant à faire sortir la jeune Tzigane de sa communauté et à lui offrir une possibilité de trouver son propre chemin et de se réaliser sur le plan individuel. Il s'agit évidemment d'une possibilité incertaine et même risquée pour une personne sans expérience et venant d'une population marginalisée, ce que ressent intuitivement la jeune Tisa qui n'est pas encore prête à faire ce pas. Erreur, manque de courage ou décision sage ? En tout cas, c'est Bora qui profite de cette nouvelle situation : pour montrer son amour à la jeune femme et donner une valeur légale à leur relation, il l'emmène d'abord à l'église où ils se marient, puis dans sa maison. Ainsi, Tisa

²⁹ La traduction littérale du titre serbe du film, *Skupljači perja* est *Les Ramasseurs de plumes*.

³⁰ Le mariage précoce était perçu comme une coutume, voire une norme par les membres des communautés roms « traditionnelles ».

se retrouve dans une situation tout aussi misérable qu'auparavant : elle est à nouveau contrainte d'accepter une vie qui n'est pas digne d'une femme respectable, c'est-à-dire de vivre avec la première femme de son nouveau mari et leurs enfants, tandis que Bora continue ses voyages. N'ayant pas trouvé la vie qu'elle espérait, la jeune Tzigane décide de s'enfuir à nouveau, mais cette fois elle franchit le pas et part à Belgrade, afin de réaliser ses rêves.

Cette deuxième tentative, cette fois réalisée, pour changer le destin et échapper à une condition prédéterminée, se conclura cependant par un échec. Dans la capitale, indifférente, voire hostile à l'égard des marginaux, Tisa ne retrouve que des ennuis et des désillusions. Après avoir découvert que le fils de Lenče n'est qu'un pauvre chanteur de rue et un mendiant handicapé, elle se rend compte qu'elle ne peut s'appuyer sur personne pour continuer son aventure et décide de rentrer dans son village en faisant de l'autostop. La fin de son périple est humiliante, et laisse un goût amer chez le spectateur : après une tentative de viol par le conducteur d'un camion, elle se retrouve inconsciente, battue et abandonnée sur la route, près de son village où la retrouve un homme tzigane qui l'emmène chez Mirta. Le cercle dans lequel est enfermée Tisa est ainsi clos, son histoire se termine là où elle a commencé, sans issue possible. Et le goût amer chez le spectateur est encore renforcé par le règlement de comptes qui suit inexorablement entre les deux rivaux, Bora et Mirta, au cours duquel le premier tue le second.

Pour compléter l'analyse du personnage de la jeune héroïne du film *J'ai même rencontré des Tziganes heureux*, il nous semble important d'ajouter encore quelques réflexions sur son profil psychologique ainsi que sur ces détails de son existence dans lesquels se reflète, ou peut se refléter, l'image de la femme rom en général. À première vue, Tisa apparaît comme une fille libre qui prend des décisions de façon indépendante, mais au fur et à mesure que le film avance, on s'aperçoit qu'elle est représentée comme une personne naïve, sans trop d'expérience, facilement manipulée non seulement par les hommes, mais aussi par les femmes de son entourage. Il suffit à ce propos de citer un seul exemple : en profitant de l'absence de leur mari commun et chef de famille, la première épouse de Bora persuade facilement Tisa de partir à Belgrade en lui racontant des histoires sur la « belle vie » qui l'attendrait là-bas.

Cela dit, la jeune Tzigane n'est naturellement pas manipulée par tous ni entourée seulement par des personnes hostiles et rusées : par exemple, on pourrait dire que la charismatique chanteuse Lenče est de son côté et solidaire avec elle. Certes, comme nous l'avons vu, elle aussi encourage Tisa à partir de leur village, mais pour une toute autre raison.

En fait, Lenče semble être consciente de la réalité du destin funeste des femmes roms, auquel elles ne peuvent échapper en aucun cas, qu'elles décident de rester dans leur communauté ou de partir à la recherche d'une vie meilleure. « Si elle doit périr, qu'elle périsse comme une citadine », dit Lenče lorsque Bora l'interroge sur la fugueuse Tisa³¹... Ces paroles dures de la belle chanteuse ne sont pourtant pas proférées contre la jeune Tzigane, au contraire. Mais elles suggèrent d'une certaine manière que non seulement Tisa, mais aussi toutes les femmes de sa communauté, n'ont pas beaucoup le choix. C'est d'ailleurs une suggestion, ou plutôt une réflexion qui correspondait bien à la réalité, car il est vrai que la plupart des femmes roms étaient condamnées à opter pour une de ces deux solutions : soit rester enfermées dans la communauté d'origine, vivre dans la pauvreté et subir les humiliations et la violence, soit devenir femmes de ménage ou prostituées dans une grande ville.

Le spectateur est par ailleurs forcé d'accepter la crédibilité des paroles de Lenče, surtout lorsqu'il se rend compte que même elle – qui pourtant incarne le fantasme masculin de la femme tzigane séductrice, exotique et fatale – n'est pas épargnée par la violence : en effet, Bora la frappe violemment quand elle refuse de lui dire où se trouve Tisa. On comprend alors que Lenče aussi fait partie intégrante de cette triste galerie de portraits de femmes roms brossés par Aleksandar Petrović : subordonnées aux hommes même quand elles sont « indépendantes » comme la charismatique chanteuse, elles endurent des mauvais traitements partout où elles se trouvent, à l'intérieur du cercle familial, de la part des membres de leur communauté, ainsi qu'en contact avec les non-Roms. Ce dernier point, et plus précisément encore la discrimination à l'égard de ces femmes par les non-Roms, est particulièrement notable dans une scène qui se déroule dans une église orthodoxe et met l'accent sur le comportement d'une religieuse refusant de baptiser et d'enterrer sans récompense financière l'enfant décédé d'une jeune femme tzigane.

En conclusion de notre analyse du film *J'ai même rencontré des Tziganes heureux*, nous pouvons donc affirmer que toutes les héroïnes d'Aleksandar Petrović souffrent d'une discrimination dont les motifs et raisons sont multiples : précisément, elles subissent la discrimination à cause de leur appartenance ethnique et de genre (féminin) mais aussi à cause de leur position sociale défavorable. Certes, ce constat n'est pas partagé par tous ceux qui ont analysé cette œuvre. Par exemple, Hedina Tahirović-Sijerčić affirme que le film de Petrović renforce une fausse image selon laquelle la responsabilité de tout ce qui arrive à une femme

³¹ [Ako propada makar nek propada « po gradaski ».]

rom repose sur elle-même, y compris la violence qu'elle subit³². Il s'agit à l'évidence d'une lecture négative de ce film. Car même si elle s'appuie dans son analyse sur la théorie de Laura Mulvey, cette chercheuse la réduit en fait à la conclusion que la représentation des femmes roms offerte par Petrović n'est qu'une reproduction des stéréotypes et des préjugés, faite dans le but d'atteindre un objectif politique qu'elle n'explicite pas. De surcroît, elle pose la question de « conscience et d'éthique » des auteurs qui, selon elle, en produisant « ce genre d'images », renforcent des stéréotypes nuisant à l'intégration sociale des Roms. Sans vouloir entrer dans une polémique et encore moins faire l'apologie du film ou du réalisateur, nous ne pouvons ici que constater que la critique des stéréotypes faite par Hedina Tahirović-Sijerčić semble elle-même fondée sur les stéréotypes. Il suffit de rappeler, à titre d'exemple, la scène évoquée plus haut, qui se déroule dans l'église, et par laquelle le réalisateur exprime sans équivoque la critique de la discrimination à l'égard de la population rom³³. Enfin, pour équilibrer notre constat, il faut préciser aussi qu'Aleksandar Petrović recourt effectivement à quelques représentations stéréotypées des Roms, mais qu'il les utilise conformément aux tendances esthétiques de la Vague noire, c'est-à-dire afin de donner une image réaliste, presque documentaire de la vie de cette population et un aperçu critique de la marginalisation qu'elle endure.

4. L'UNIVERS DES GITANS D'EMIR KUSTURICA

La présence de certains stéréotypes est aussi perceptible dans un film d'Emir Kusturica, devenu une référence incontournable lorsqu'on évoque le monde des Roms et sa représentation au cinéma. Il s'agit bien sûr du *Temps des Gitans* [Dom za vešanje], couronné non sans raison par de nombreuses récompenses, parmi lesquelles nous mentionnerons en particulier le Prix de la mise en scène qui lui a été décerné en 1989 au Festival de Cannes. Nous avons déjà évoqué ce film à plusieurs reprises dans les chapitres précédents, entre autres lors de l'analyse des représentations de la figure de la mère et des femmes ayant des pouvoirs surnaturels³⁴. C'est d'ailleurs à cette occasion que nous avons constaté que le réalisateur s'est servi d'un stéréotype très présent dans l'imaginaire populaire, celui qui associe la femme rom au monde de la magie et aux pratiques divinatoires. Quant aux autres stéréotypes auxquels

³² Hedina Tahirović-Sijerčić, « Memorijalizacija uloga Romkinja na Balkanu. Primjer u filmu "Skupljači perja" » [Mémorialisation des rôles des femmes roms dans les Balkans. Le cas de *J'ai même rencontré des Tziganes heureux*], *Istraživanja - Časopis Fakulteta humanističkih nauka*, Mostar, n°13, 2018.

³³ D'ailleurs, Hedina Tahirović-Sijerčić mentionne ce détail dans son texte.

³⁴ Voir : *Mère* - « la matrice du corps social » et *Femme aux pouvoirs surnaturels*.

recourt Kusturica pour rendre son pittoresque univers gitan plus expressif, ils sont surtout présents dans son emploi particulier de la musique tzigane et des éléments de décor intérieur de l'espace où vivent ses héros.

Cela dit, il serait bien entendu erroné de réduire *Le Temps des Gitans* à une vision exotique stéréotypée du monde qu'il dépeint. Bien au contraire, Emir Kusturica nous présente, d'une manière pertinente et très réussie sur le plan esthétique, la sombre réalité des personnes vulnérables au sein d'une communauté vivant en marge de la société. Ses héros sont les enfants et les femmes d'un bidonville, victimes du trafic d'êtres humains et d'exploitation dans des activités illicites liées à la mendicité et la prostitution. Pour rester le plus proche possible de cette réalité, mais aussi pour rendre son histoire plus convaincante sur le plan visuel, le réalisateur a opté pour le même type de casting qu'Aleksandar Petrović en confiant la plupart des rôles à des Roms authentiques : ainsi, par exemple, il a distribué aux *naturšćiki*³⁵ les rôles féminins très importants sur lesquels repose en grande partie la réussite de son film, rôles de la sœur du héros principal Perhan, Danira, de leur grand-mère Hatidža, ou encore de Ruža, la mère d'Azra et la belle-mère de Perhan. [Figure 40, p. 336.]

À côté du personnage de la grand-mère Hatidža, que nous avons longuement analysée auparavant et qui représente à la fois une femme traditionnelle, dévouée à sa famille, et une femme aux pouvoirs surnaturels, encore deux personnages féminins méritent une place particulière au sein de notre analyse : celui de Danira, la sœur cadette de Perhan, et celui de sa fiancée, Azra. Regardons d'abord de plus près le profil de la première dont la vie entière, disons-le d'emblée, sera marquée par un handicap qu'elle a depuis sa naissance. Plus précisément, c'est son handicap qui détermine son destin dans un contexte qui ne montre aucune pitié pour les faibles, et cela malgré la tendresse et la bienveillance de ses proches – sa grand-mère et son frère – qui ne suffiront pas pour préserver cette malheureuse fille de la détresse. Voici de quoi il s'agit exactement.

À cause de sa jambe infirme Danira est perçue par ceux qui détiennent le pouvoir dans la communauté comme une personne qui n'est capable de rien faire d'autre que le « travail » de mendicante. Et même si sa grande mère réussit (ou plutôt, croit avoir réussi) à trouver une solution pour la faire soigner, elle n'échappera pas à son sort. En effet, pour remercier Hatidža d'avoir guéri son fils, Ahmed, un riche Rom du village qui « a fait fortune » en Italie, accepte d'emmener Danira dans un hôpital à Ljubljana. Mais ce « bienfaiteur » est en réalité un répugnant trafiquant d'enfants, qu'il a illégalement emmenés en Italie et qui vivent de vols, de

³⁵ Expression d'origine russe [*натурщик*], utilisée en serbe pour désigner les acteurs amateurs.

mendicité et de prostitution. Comme beaucoup d'autres petits Roms, Danira sera contrainte de mendier pour le compte de son geôlier dans les rues de Milan. Et ce n'est que quelques années plus tard que Perhan réussira finalement à retrouver sa petite sœur et à la ramener chez leur grand-mère.

À ce stade de notre analyse, il serait possible de dire que l'histoire de Danira, considérée dans le cadre temporel du film, se termine par une sorte de *happy end* : mais, en réalité, son destin reste en suspens. Nous pouvons juste supposer qu'elle va rester auprès de Hatidža et s'occuper du fils orphelin de Perhan... Un regard plus approfondi, cependant, nous permet de voir que cette jeune fille porte sur ses épaules un lourd fardeau et qu'elle devra faire face, dans sa vie future, à des difficultés multiples. Concrètement, elle risque de subir des discriminations non seulement en raison de son handicap, mais également en raison de son genre et de son statut social, comme c'est le cas pour les héroïnes d'Aleksandar Petrović. Pour parler métaphoriquement, elle risque de se heurter à une porte fermée aussi bien à l'intérieur qu'à l'extérieur de sa communauté : car s'il est peu probable qu'une fille rom, handicapée et pauvre, puisse se marier, avoir des enfants et vivre une vie « normale » au sein de la communauté gitane, il est tout aussi peu certain qu'elle puisse trouver sa place dans le monde extérieur en étant stigmatisée comme Tzigane provenant d'un milieu défavorisé.

En ce qui concerne le personnage d'Azra, l'amoureuse puis la fiancée de Perhan, elle se présente sous une lumière différente. D'un côté, elle occupe une des places charnières dans la composition du film parce qu'elle lie quasiment tous les protagonistes et, de l'autre, elle attire particulièrement l'attention des spectateurs car elle représente l'objet érotisé du regard aussi bien interne qu'externe. En tenant compte de ce deuxième point, on peut même procéder, comme le suggère Veljko Eraković³⁶, à une lecture mulveyenne dans l'analyse de son l'image. Vue dans cette optique, Azra figure comme « l'objet érotique d'une part pour les personnages de l'histoire et d'autre part pour les spectateurs ³⁷», mais son image exprime toutefois une position ambivalente. Elle incarne à la fois la fille innocente et la femme fatale, notamment pour Perhan, même si elle n'est pas consciente de l'image qu'elle renvoie. Déjà son apparence physique démontre sa singularité : elle n'est pas comme les autres filles tziganes du bidonville et se démarque par ses cheveux blonds et sa peau plus claire, c'est-à-

³⁶ Veljko Eraković, « Analiza ženskih romskih likova u filmovima Emira Kusturice » [Une analyse des personnages féminins roms dans les films d'Emir Kusturica], *veljkofilm*, 14 juillet 2015. URL : <https://veljkofilm.wordpress.com/2015/07/14/analiza-zenskih-romskih-likova-u-filmovima-emira-kusturice/>.

³⁷ Laura Mulvey, « Plaisir visuel et cinéma narratif », *CinémAction...*, *Op. cit.*, p. 18.

dire par le fait qu'elle est une « Tzigane blanche », ou une *Gadji*³⁸. Comme telle, Azra incarne l'idéal de la beauté, mais cette beauté exceptionnelle et « différente » semble être aussi la source de son malheur. Pour bien comprendre cette idée, il nous paraît nécessaire de mettre en lumière quelques détails significatifs de son histoire.

Soulignons d'abord l'impact négatif exercé sur l'avenir d'Azra par sa mère Ruža. En considérant que sa fille vaut plus que les autres à cause de sa beauté, celle-ci envisage de lui arranger un « bon » mariage et d'en tirer ainsi le meilleur profit pour elle-même. En même temps, elle s'oppose catégoriquement au mariage de sa fille avec Perhan en estimant qu'il n'est pas digne de cette dernière. Son attitude hostile à l'égard de Perhan va d'ailleurs directement contribuer à l'évolution funeste des événements qui vont déterminer le sort du jeune couple. Afin de gagner suffisamment d'argent pour devenir un « homme digne » d'épouser la femme qu'il aime, Perhan se voit obligé d'accepter la proposition d'Ahmed et part en Italie pour s'engager dans des activités malpropres et risquées. Mais, une fois rentré dans leur village, le jeune homme découvre qu'Azra est tombée enceinte... De lui ou d'un autre ? Cette question empreinte d'un lourd doute conditionnera désormais entièrement son attitude à l'égard de sa fiancée qu'il accuse d'ailleurs, dans un premier temps, d'être infidèle. Notons ici cependant que le spectateur ne peut pas déterminer avec précision ce qui s'est passé en réalité : si la jeune femme a vraiment trompé son fiancé ou si elle a été victime d'un viol commis par Merdžan, l'oncle de Perhan. L'information parvient à ce dernier d'abord indirectement, par l'intermédiaire de la mère de la jeune femme qui suggère que le père de l'enfant est Merdžan mais, plus tard, on apprend directement d'Azra qu'elle était déjà enceinte de Perhan quand l'oncle de celui-ci l'a violée. Son fiancé refuse pourtant de croire en son innocence, même en dépit du soutien que Hatidža apporte à la jeune femme....

Quoi qu'il en soit, la manière dont les personnages du film abordent cette affaire laisse deviner que les atteintes sexuelles représentent « quelque chose de commun » dans cette communauté³⁹, une source d'oppression supplémentaire assez communément subie par les femmes roms. La gravité de cette oppression ainsi que son côté discriminatoire deviennent plus clairs encore lorsqu'on prend en considération le fait que la grossesse prémaritale est considérée comme une offense faite à la loi sociale des Roms, et que la responsabilité est souvent attribuée, comme on le voit bien ici, uniquement à la femme. Mais ce n'est évidemment pas une exception ni une particularité de la communauté rom, c'est en fait le cas

³⁸ Une personne non-rom, mais aussi celle née d'une mère rom et d'un père « blanc ».

³⁹ Veljko Eraković, *Op. cit.*

fréquent dans les milieux patriarcaux. À ce propos, il nous paraît pertinent de citer une observation de Françoise Héritier affirmant que, d'une part, dans les sociétés patriarcales, l'« appropriation violente, appelée 'viol', n'est punissable que lorsqu'elle lèse les intérêts d'un autre homme (père, frère, mari, fils) » et que, d'autre part, « il est du ressort des hommes ayant droit d'empêcher par tout moyen préventif et répressif cette éventuelle dépossession »⁴⁰. Sous l'éclairage de cette observation, nous pouvons également mieux comprendre le comportement de Perhan qui, agissant selon ces principes et doutant de sa paternité, accepte d'épouser Azra mais adopte une conduite répressive à son égard : il envisage, par exemple, de vendre le bébé après la naissance afin de donner, selon lui, la possibilité au couple de commencer une nouvelle vie. Les scènes où on aperçoit la détresse de la jeune femme, provoquée par l'attitude injuste de Perhan à son égard et le traitement cruel qu'il lui inflige, montrent bien l'impuissance des femmes roms et la subordination à laquelle elles sont condamnées dans le domaine privé.

Le film nous fait découvrir aussi, et de façon convaincante, comment une grossesse non désirée ou la naissance d'un enfant dont on ne connaît pas le père peuvent provoquer la tragédie au sein d'une société patriarcale. Par ailleurs, pour souligner le côté fatal de cette tragédie, explicitement exprimée par la mort d'Azra lors de l'accouchement, le réalisateur recourt à des procédés fantastiques : dans une scène onirique où les sentiments forts sont accentués davantage par la musique tzigane qui l'accompagne, il présente la mort de la jeune maman – habillée en robe blanche de mariée (symbole d'innocence) – comme un envol vers l'au-delà... Azra, première figure de la « mariée volante » dans l'univers onirique de Kusturica, devient ainsi une mère « condamnée à n'être qu'un rêve »⁴¹. [Figure 41, p. 337.]

5. D'UN DRAME SOMBRE ET ONIRIQUE À UN « CONTE JOYEUX » ET COMIQUE

Mais, malgré cette émouvante scène poétique qui n'est d'ailleurs pas unique – l'univers gitan de Kusturica possède une attrayante dimension poétique et onirique – on pourrait dire que l'image globale des femmes roms qui se dégage du film *Le Temps de Gitans* est assez sombre. La plupart d'entre elles sont soumises, humiliées, battues et toujours entièrement dépendantes de la volonté de ceux qui ont un statut plus élevé dans la hiérarchie patriarcale. Elles n'ont aucune chance de changer quoi que ce soit et, pour ne pas perturber l'ordre et les lois traditionnelles, n'ont pas d'autre choix que d'obéir ou de se sacrifier.

⁴⁰ Françoise Héritier, *Masculin-féminin. II, Dissoudre la hiérarchie*, Paris : Odile Jacob, 2019, p. 81.

⁴¹ Dominique Chansel, *Les Roms à l'écran. Les Roms sur les écrans d'Europe ou les couleurs de la liberté*, [s.d.], p.43. Voir aussi le chapitre : *Femme aux pouvoirs surnaturels*.

Comme nous avons pu le voir, le statut des filles et des jeunes femmes, notamment celles qui sont malades ou handicapées, est particulièrement défavorable dans un tel contexte, et il s'avère extrêmement difficile, voire impossible pour elles d'échapper à leur condition. Tout simplement, elles ne peuvent pas, « selon leur libre arbitre », comme le dit Françoise Héritier au sujet des droits des femmes dans le monde, « se sortir du destin qui a été tracé pour elles par leur famille ⁴²».

En réfléchissant sur ce destin bouleversant des femmes tziganes dans l'œuvre d'Emir Kusturica, Dominique Chansel pose une question tout à fait pertinente, à savoir « si finalement seules pouvaient résister les vieilles femmes, capables de guérir, de comprendre, de transmettre, d'aimer ? ⁴³» Si on regarde attentivement, on s'aperçoit que la réponse à cette question se trouve dans le film : le réalisateur l'a donnée de façon implicite, à travers un procédé qui semble être un leitmotiv dans ses œuvres – procédé personnifiant un *parcours initiatique* de ses héros. De quoi s'agit-il au juste ?

Nous avons déjà vu dans l'un des chapitres précédents, lors de l'analyse du personnage de Hatidža, que la grand-mère joue un rôle de guide spirituel dans la vie de Perhan. Maintenant, après avoir complété notre examen analytique d'autres personnages féminins dans *Le Temps de Gitans*, nous pouvons conclure que les trois femmes auxquelles est inextricablement lié le destin du protagoniste incarnent aussi, sur le plan symbolique, les différents cycles de la vie féminine. Pour parler plus précisément, on pourrait dire qu'à l'instar de l'image archétypale du féminin ou de la triple déesse païenne : *la jeune femme, la mère et la vieille femme*, les trois personnages féminins – Danira, Azra et Hatidža – symbolisent un cycle entier de la vie humaine. Elles représentent également, bien sûr, les grandes étapes que les femmes traversent dans leur propre « voyage initiatique » vers un statut reconnu dans la société patriarcale. Ce parcours est semé d'embûches car pour acquérir un statut *différent*, celui qui se rapproche du statut masculin et qui mérite l'estime des autres, elles doivent non seulement réussir les épreuves de la vie quotidienne, mais aussi survivre à l'injustice et à la violence exercées à leur égard. Dans l'univers cinématographique de Kusturica, ce statut, presque mythique, est incontestablement incarné par le personnage charismatique de la grand-mère Hatidža.

Une décennie après la sortie du *Temps des Gitans*, Emir Kusturica revient sur le même thème et aborde à nouveau la vie des roms dans *Chat noir, chat blanc* [Crna mačka, beli

⁴² Françoise Héritier, *Masculin-féminin. II... Op. cit.*, p. 165.

⁴³ Dominique Chansel, *Op. cit.*, p. 43.

mačor, 1998]. À l'instar du film que nous venons d'analyser, cette dernière œuvre du cinéaste serbe est tout aussi riche d'éléments représentatifs de la vie d'une communauté rom aux marges de la société. Nous y retrouvons à nouveau des jeunes Roms, filles et garçons, aux amours contrariées, obligés de respecter les règles imposées par la communauté, d'obéir à l'autorité familiale, et d'accepter les mariages arrangés. Nous y trouvons aussi le motif de la « singularité » basé sur l'apparence physique et incarné par deux filles : l'une, nommée Afrodita mais connue par tout le monde comme « Coccinelle » [Bubamara], est une personne de petite taille ; l'autre, Ida, est une « Tzigane blanche », comme Azra, aux cheveux blonds et aux yeux verts. Il est intéressant de noter par ailleurs que cette dernière vit avec sa grand-mère Šujka dont le rôle est interprété par Ljubica Adžović, la même femme rom qui a joué le personnage de Hatidža dans *Le Temps des Gitans*, ce qui accentue davantage la parenté entre ces œuvres de Kusturica.

Comme on le voit donc, plusieurs motifs similaires, voire identiques se trouvent dans les deux films, sauf que, dans *Chat noir, chat blanc* ils sont employés de manière entièrement différente. Les aspects dramatiques et tragiques ont disparu du traitement du sujet, et la fin de ce film est présentée, contrairement à celle du *Temps des Gitans*, sous la forme du *happy end* : les deux jeunes femmes, Coccinelle et Ida, se marient avec les personnes de leur choix. Comme le remarque à juste titre Philippe Rouyer, critique de cinéma et enseignant à l'Université Paris I, « s'il revient à l'univers des gitans », Kusturica « change radicalement de ton » dans son deuxième film consacré aux Roms, et « la permanence des thèmes aussi bien que les retrouvailles avec certains acteurs », notamment Ljubica Adžović, et le scénariste Gordan Mihić du *Temps des Gitans*, « ne font que souligner cette évolution ».⁴⁴ Ce changement de ton qui, toujours selon Philippe Rouyer, « gomme systématiquement tout contrepoint dramatique », a finalement fait que *Chat noir, chat blanc* devient un « conte comique » et un « hymne à la vie »⁴⁵. Dominique Chansel porte un regard similaire sur ce film qu'il qualifie de « fantaisie burlesque jubilatoire » qui est « parfois à la limite de la bande dessinée »⁴⁶.

⁴⁴ Philippe Rouyer, « *Chat noir, chat blanc* ; le bon temps des gitans », *Positif*, n° 452, 1998, p. 17.

⁴⁵ *Ibid.* Quant à Emir Kusturica, il a décrit son film comme « une sorte de conte joyeux » tout en expliquant ses raisons personnelles qui l'ont conduit à ce changement radical de ton : « ... à la différence du *Temps des Gitans* qui avait des éléments très sombres..., j'avais envie de faire quelque chose de nouveau pour moi, un film d'où les spectateurs sortiraient heureux, avec un grand sentiment de *vie* », in Michel Ciment, « Entretien. Emir Kusturica 'Les couleurs, la texture, l'espace, les sentiments profonds...' », *Positif*, n° 452, 1998, p. 19.

⁴⁶ Dominique Chansel, *Op. cit.*, p. 49 et 47.

Mais, même s'il s'agit d'un changement important de genre cinématographique – on passe du drame à la comédie – Emir Kusturica n'a pas fondamentalement changé sa perception du monde des Gitans ni du statut des femmes dans ce monde. Leur destin n'est certes pas tragique dans *Chat noir, chat blanc*, mais leur vie est façonnée par les mêmes facteurs socio-culturels et les mêmes lois coutumières et traditionnelles que la vie des héroïnes du *Temps des Gitans*. Enfin, ce changement de ton pourrait s'expliquer aussi par l'ambition du réalisateur d'exprimer ce qu'il considère comme l'esprit même de la société des Roms, « ce que personnellement j'attends du cinéma : quelque chose plus grand que la vie (*'larger than life'*), comme dans les vieux films hollywoodiens.⁴⁷»

Avant de quitter l'univers des Gitanes de Kusturica, revenons brièvement au début de ce sous-chapitre, à la question de la présence de certains stéréotypes qui accompagnent la représentation des Roms dans les œuvres de ce réalisateur. L'examen analytique de leurs personnages féminins nous a confortée dans la conviction que la plupart des stéréotypes évoqués, sinon tous, sont le résultat du recours aux archétypes et aux images typées de la vie de vagabond et de bohème, ou encore, sur le plan musical, aux thèmes traditionnels de la musique tzigane, surtout celle qui met en avant les fortes émotions. Compte tenu de ces faits, nous pouvons donc conclure que les deux films de Kusturica, considérés en tant qu'œuvres artistiques, sont loin d'être des représentations stéréotypées des Roms, car certains de leurs éléments que l'on pourrait désigner comme clichés possèdent une fonction bien précise : ils servent, en fait, à renforcer la dimension documentaire et ethnographique⁴⁸ de l'image de la population en question.

6. L'AUTOREPRÉSENTATION ET L'AUTOEXOTISATION PRÉSUMÉES

Pour compléter notre examen analytique de l'image des Roms dans le cinéma serbe, nous allons aborder brièvement encore quelques points soulignés par la lecture critique de cette image, notamment ceux qui se rapportent à deux fonctions présumées des films consacrés aux Roms : *l'autoréflexivité* ou *l'autoreprésentation* et *l'autoexotisation*. Voici de quoi il s'agit au juste.

Nous avons déjà cité une appréciation de Dina Iordanova, selon laquelle l'industrie cinématographique des Balkans « regorge de Gitans ». À ce propos, elle évoque – comme

⁴⁷ Michel Ciment, *Op. cit.*, p. 19.

⁴⁸ Christophe Chiclet considère même que « *Le Temps des Gitans*, et *Chat noir, chat blanc* pourraient facilement être perçus comme des documentaires, à l'instar de certains films de Jean Rouch », réalisateur et ethnologue français qui se fait connaître surtout par ses films ethnographiques sur des peuples africains. Voir : Christophe Chiclet, « *Le Temps des Gitans* », *Op. cit.*, p. 215.

l'une des raisons possibles de l'exploitation fréquente du thème des Roms – une stratégie commerciale qui cible le public occidental que l'on croit toujours attiré par des histoires exotiques⁴⁹. Mais, pour le sujet que nous traitons dans ce chapitre, une autre idée de la même auteure nous paraît encore plus intéressante. En fait, cette chercheuse affirme que les films sur les Roms – tournés dans les pays balkaniques, y compris la Serbie, bien sûr – ne sont fait ni par eux ni pour eux, mais *par* et *pour* la population dominante. En d'autres termes, ils ne sont pas destinés à représenter la population rom mais servent surtout à nourrir l'autoréflexion⁵⁰ de la population non-rom, notamment celle sur sa propre marginalité. Dina Iordanova stipule plus précisément qu'en se servant de la représentation d'une minorité en marge de la société, les réalisateurs balkaniques suggèrent une lecture métaphorique de leurs œuvres permettant un glissement de sens qui devrait démontrer que les rapports entre la population majoritaire des Balkans et des Roms représentent en réalité une métaphore des rapports entre l'Europe et les Balkans. Ce faisant, ils tentent également d'envoyer un message à l'Europe occidentale qui a pour but d'exprimer de façon implicite l'idée selon laquelle les Balkaniques apparaissent aux yeux des Occidentaux de la même manière que les Roms sont vus dans le prisme de la société dominante : comme « marginaux et mal adaptés, mais appréciables pour leur vigueur et leur attitude exubérante non traditionnelle⁵¹».

Ce point de vue est entièrement partagé par l'anthropologue Marko Živković. Ce professeur associé à l'Université d'Alberta estime que les « Gypsies » sont utilisés, par les cinéastes de la population dominante (en l'occurrence, les cinéastes balkaniques) en tant que « trope polyvalent » pour parler de soi⁵². Sans élaborer son interprétation et sans la justifier avec des arguments précis, ce chercheur part de la présomption que « les Roms se trouvent au bas de la hiérarchie interne en Europe » et conclut que si les Balkans sont perçus de la même manière (comme étant au bas de la hiérarchie européenne), on peut s'attendre à voir « le démon de la déformation métonymique » qui vise à désigner les peuples des Balkans comme les Tziganes de l'Europe⁵³.

⁴⁹ Dina Iordanova, *Cinema of flames...*, *Op. cit.*, p. 217-218.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 215.

⁵¹ « Marginal and poorly adapted but likeable for their vigour and non-traditional exuberant attitude », *ibid.*, p. 214. Traduction de l'auteure.

⁵² Marko Živkovic, « Jelly, Slush, and Red Mists : Poetics of Amorphous Substances in Serbian Jeremiads of the 1990s », *Anthropology and Humanism*, vol. 25, n° 2, 2000, p. 170.

⁵³ « If the Balkans are perceived as pariah and at the bottom of European hierarchies, one can expect to see the demon of metonymic misrepresentation declare Balkanites to be the Gypsies of Europe. » Marko Živkovic, *Op. cit.*, p. 170.

Selon certains chercheurs, y compris les deux cités plus haut, cette tendance, qui a pour but final la transformation métaphorique du sens, constitue surtout la particularité des films serbes traitant des sujets liés aux Roms. Ils affirment, plus exactement, que « l'auto-exotisation consensuelle » des Serbes ainsi que leur « identification projective » avec des Roms expriment leur manière de répondre aux autres non-Roms dont l'attitude à leur égard a conditionné le statut et le positionnement des Serbes en Europe et dans le monde⁵⁴. Quant aux films que nous avons analysés dans les pages précédentes, on ne peut en aucun cas dire qu'ils expriment ou sous-entendent une telle tendance. C'est un argument de plus pour penser que les observations citées révèlent plutôt la disposition de leurs auteurs à accorder le caractère exotique et orientalisant aussi bien aux Roms qu'aux Serbes, disposition dérivée d'une lecture biaisée, basée sur des critères établis par les représentations coloniales de la culture de *l'autre*. Ainsi, en mettant l'accent sur le besoin présumé des Serbes de s'identifier avec des Roms « exotiques », ces auteurs ne font que confirmer que leur propre perception de la population rom, et par conséquent de la population serbe, est bien stéréotypée. Cela dit, il est important de considérer cette « lecture » dans son contexte socio-historique et de prendre en compte le fait que les textes cités datent de la fin des années 1990, c'est-à-dire la fin d'une époque marquée par des événements dramatiques en Serbie qui ont fortement influencé la réception, dans les pays occidentaux, des œuvres cinématographiques et littéraires serbes⁵⁵. Citons, entre autres, la dissolution de la Yougoslavie, les guerres civiles, l'isolement international et le bombardement de la Serbie par l'OTAN en 1999, etc.

Toutefois, même si ces auteurs appliquent une lecture fondée sur des critères qui ne relèvent pas de l'esthétique et qui les conduit à une conclusion erronée concernant la tentative présumée d'autoreprésentation et d'autoexotisation, il faut dire que certains d'entre eux ne nient pas forcément toutes les valeurs des œuvres en question. Ainsi, par exemple, Dina Iordanova admet paradoxalement que « tous ces films » montrent de façon juste la représentation ethnographique de la vie des Roms et que l'intérêt montré pour ce peuple a mené à la création de quelques-uns des longs métrages les plus mémorables du cinéma yougoslave⁵⁶.

⁵⁴ Voir Dina Iordanova, *Cinema of flames...*, *Op. cit.*, p. 216-223.

⁵⁵ Sur la réception de la littérature serbe en Occident, voir en particulier : Boris Bulatović, *Oklevetana književnost* [Une littérature calomniée], Novi Sad : Naučno udruženje za razvoj srpskih studija, 2017.

⁵⁶ « All these films feature fairly authentic ethnographic representation of Roma life » : Dina Iordanova, *Op. cit.*, p. 223. Elle cite, entre autres, les films *J'ai même rencontré des Tziganes heureux*, *Qui chante là-bas ?*, *L'ange gardien* et *Le Temps des Gitans*.

7. UNE AMÉRICAINE À BELGRADE

Comme *autres* sont identifiées également, on l'a dit au début de ce chapitre, les femmes d'origine occidentale, celles qui viennent d'une culture perçue comme régie par des règles différentes et façonnée par des valeurs différentes, c'est-à-dire les femmes qui pénètrent dans une culture « native » qui leur est étrangère, en l'occurrence – serbe et yougoslave. Quasiment acculturées aux normes locales, ces femmes apportent avec elles des éléments d'autres cultures, ainsi qu'un regard extérieur vu comme potentiellement critique à l'égard du « nous ». Dans la suite de notre analyse, nous allons accorder une attention particulière précisément aux personnages de trois femmes américaines : Eva dans le film *Mi-figue, mi-raisin* [Nešto između, 1983] de Srdjan Karanović, Amerikanka dans *Incroyable mais vrai* [Čudo nevidjeno, 1984] de Živko Nikolić et Lisa dans *Joli village, jolie flamme* [Lepa sela lepo gore, 1996] de Srdjan Dragojević. Ces héroïnes représentent, nous semble-t-il, non seulement une métaphore permettant de mieux comprendre les manières dont la femme occidentale est conceptualisée par les cinéastes serbes, mais aussi une métaphore de l'autoréflexion, comme c'était d'ailleurs le cas des personnages des femmes roms précédemment analysés.

L'intrigue du film *Mi-figue, mi-raisin* [Nešto između, 1983] de Srdjan Karanović se développe autour d'un triangle amoureux entre deux amis belgradois – Janko et Marko, et une journaliste américaine, Eva (Ève), qui fait une escale à Belgrade lors d'un voyage à Istanbul. Les premières scènes nous apprennent que le but de ce voyage dans une ville d'Orient n'est pas anodin : la jeune femme a décidé d'y aller pour se changer les idées et « retrouver la paix », suite à sa séparation d'avec un homme. Et c'est le hasard qui la détournera, du moins provisoirement, de ce but : en fait, après avoir raté sa correspondance d'avion à Belgrade, la jeune journaliste prend la décision de retrouver Janko dont elle a fait connaissance à New York. Mais une fois encore, le hasard s'immisce dans sa vie. Comme Janko était absent au moment de son arrivée, Eva tombe sur son meilleur ami Marko, un don Juan local, avec qui elle aura une aventure. À partir de ce moment, avec la formation d'un triangle amoureux, le personnage de Marko devient un élément actif et indispensable dans le développement de l'intrigue du film, mais son rôle n'est pas primordial pour notre analyse, raison pour laquelle nous allons nous focaliser sur la relation complexe qui s'établit entre la journaliste et son ancienne connaissance Janko⁵⁷. À vrai dire, il ne s'agissait apparemment pas d'une simple

⁵⁷ Il suffit de préciser qu'Eva reste, tout au long du film, attirée par Marko et égarée dans ses sentiments envers les deux hommes. Toutefois, ce personnage – même s'il se montre plus ouvert que Janko et prêt à partir vivre et

connaissance puisque on devine que l'Américaine et le Serbe sont vraisemblablement attirés l'un par l'autre depuis leur rencontre à New York. Quoi qu'il en soit, « Mr Socialist » et « Miss Capitalist », comme ils s'appellent mutuellement, franchissent le pas et commencent une relation amoureuse, un événement qui incitera Eva à prolonger son séjour à Belgrade et même à accepter de s'installer dans l'appartement où Janko vit avec sa mère, sa tante et sa grand-mère.

Avant de continuer, il nous semble intéressant de jeter ici un regard rapide sur les premières impressions de la jeune étrangère qui paraît fascinée par le mode de vie belgradois du début des années 1980, surtout par la spontanéité des gens, par leur accueil chaleureux et par la légèreté de la vie qu'ils mènent : « tout paraît simple, facile et convivial⁵⁸ » dit-elle, par exemple, lors d'un échange avec ses compatriotes. Mais, parallèlement, elle est surprise par les paradoxes d'un système dit « socialiste » qu'elle perçoit partout et qu'elle a du mal à comprendre : d'un côté, le « restaurant privé dans un pays socialiste », la vie nocturne et les clubs qui lui rappellent ceux qu'elle fréquente à New York ; et de l'autre côté, les pénuries dans les magasins, la désorganisation des services publics et le sentiment d'un chaos généralisé... À ce propos, il faut dire qu'il s'agit d'un moment bien spécifique dans l'histoire contemporaine de la Yougoslavie, qui était tout aussi déstabilisant pour la population locale. Précisément, c'est le moment qui marque le début d'une longue et profonde crise politique et économique survenue aussitôt après la mort de Tito, crise qui provoquera aussi une déstabilisation socioculturelle globale dans le pays entier. Ce climat d'instabilité et d'incertitude se reflétait également dans la vie privée des gens aussi bien que dans leurs relations interpersonnelles. Cela explique aussi les problèmes professionnels de Janko – auxquels s'ajoutent les difficultés liées à la cohabitation du couple avec sa famille dans son logement familial peu confortable – problèmes qui vont très vite bouleverser sa relation amoureuse avec Eva.

Quant à la jeune Américaine, sa perception du monde qui l'entoure change au fur et à mesure, et conjointement avec la dégradation de sa relation avec son partenaire serbe. Perdue dans une réalité yougoslave compliquée, Eva tente de faire face aux difficultés, mais n'arrive pas à comprendre le mode de vie local. Plusieurs facteurs, qui agissent simultanément, déstabilisent davantage la situation dans laquelle elle se trouve. D'abord, en souhaitant être franche et honnête avec Janko, elle lui avoue qu'elle a passé une nuit avec son meilleur ami –

réaliser ses rêves aux Etats-Unis – n'est, pour la jeune Américaine, qu'un playboy et macho qui traite sa fiancée « comme un animal domestique ». [He treats her like a domestic animal!]

⁵⁸ [Everything seems simple, easy and friendly.]

un acte qui pourrait être considéré comme une violation du code d'honneur des hommes et des mœurs d'un milieu patriarcal. Ensuite, en exprimant son souhait de fonder une famille et d'avoir des enfants, elle se heurte à l'attitude ambiguë de son partenaire resté vague sur ce sujet, étant donné qu'il a déjà un fils de son premier mariage. Enfin, les reproches de la mère de Janko, considérant comme immoral un couple vivant en concubinage sans être marié officiellement, deviennent de plus en plus fréquents. Et de plus en plus pesant pour la jeune journaliste, d'autant plus que cette vision traditionnelle de la place de la femme dans la famille⁵⁹ et dans la société est diamétralement opposée à la sienne. À ce propos, il est pertinent de préciser que ces reproches reflétaient en réalité le regard dominant du milieu patriarcal et exprimaient des attentes que la société serbe et yougoslave de l'époque avait à l'égard de la femme – un regard qui ne pouvait évidemment pas coïncider avec celui d'une jeune Américaine.

À tous ces soucis qui préoccupent Eva s'ajoute le comportement de son compagnon serbe qui résiste à toute idée de changement, ce qui déterminera inexorablement la suite de leur histoire. En fait, c'est l'incapacité de ce dernier à changer quoi que ce soit et par conséquent à trouver une solution leur permettant de mieux vivre, qui devient une barrière infranchissable au sein du couple. Les malentendus entre les partenaires se multiplient par la suite et leurs différentes perceptions de la vie conjugale et familiale deviennent de plus en plus évidentes. Les tensions entre l'Américaine et le Serbe finissent ainsi par créer un clivage profond dans le couple : Janko reproche à Eva d'être « trop gâtée », tandis qu'elle lui rétorque ironiquement que c'est lui le gâté puisque « trois femmes s'occupent de lui en permanence ». En réalité, la jeune femme ne pense pas que la situation familiale de son partenaire joue un rôle décisif dans son comportement. Son regard sur Janko – et c'est le point très intéressant pour notre analyse – s'identifie progressivement avec sa vision de la Yougoslavie. En d'autres termes, en percevant la vie dans ce pays comme quelque chose « entre les deux », comme « mi-figue, mi-raisin », Eva voit dans le comportement de son partenaire les conséquences directes de cette ambiguïté et des paradoxes sociaux yougoslaves. Finalement, ne pouvant plus supporter cette situation indécise qui lui paraît inextricable – situation « mi-figue, mi-raisin » qui détermine également la vie du couple ainsi que tous les segments de la vie en Yougoslavie – Eva décide de quitter Belgrade. Mais, évidemment, sans Janko pour qui il était inimaginable de quitter son pays car « il ne pourrait pas vivre ailleurs », et surtout pas en

⁵⁹ Par exemple, d'après la mère de Janko, Eva « ne fait rien » dans la maison.

Amérique dont le système capitaliste ne pouvait, selon lui, qu’être méprisé par un « Mr Socialist ».

Le film et l’histoire entre « Mr Socialist » et « Miss Capitalist » se terminent donc par le départ de cette dernière, départ qui sonne comme un échec même s’il s’en est fallu de très peu pour que le spectateur assiste à un *happy end*⁶⁰. Mais, de toute façon, une « fin heureuse » n’aurait pas été très convaincante vu l’idée principale du réalisateur qui, en mettant l’accent sur l’incompréhension culturelle entre les deux protagonistes principaux, a visé, nous semble-t-il, l’incapacité de l’Occident à comprendre et à accepter la spécificité de la position yougoslave dans le monde fortement polarisé des années 1980. Certes, il faut le reconnaître, cette spécificité et tout ce qu’elle a engendré n’étaient guère faciles à saisir de l’extérieur. En effet, la Yougoslavie qui, à l’époque, faisait partie du Mouvement des pays non alignés et se trouvait aussi bien sur le plan politique que géographique entre les deux blocs, traçait son propre chemin, original à bien des égards. Ce faisant, elle a également créé un type de société qui n’était ni une « démocratie occidentale » ni une « démocratie populaire », c’est-à-dire un « réal-socialisme de type soviétique », mais tout simplement – « mi-figue, mi-raisin » dans tous les sens du terme⁶¹. Toutefois, cette représentation complexe de la Yougoslavie n’est pas seulement une allégorie des relations et des malentendus interculturels, mais peut être considérée également comme un procédé qui incite aussi à une autoréflexion sur le même sujet. Plus précisément, on peut aussi la traiter comme une analyse des clichés et des stéréotypes sur *soi* et sur *l’autre*, qui façonnent la vie des gens ordinaires. À ce propos, citons un commentaire du réalisateur Srdjan Karanović fait au sujet de son œuvre inspirée incontestablement par son expérience personnelle :

Le film portait le titre *Mi-figue, mi-raisin* et traitait des sujets qui étaient tous ‘entre deux’. Une Américaine se trouvait à Belgrade, à mi-chemin *entre* New York et Istanbul, l’intrigue se déroulait à une époque *entre* paix et guerre, le genre du film se situait *entre* mélodrame et comédie, les relations émotionnelles étaient *entre* l’amitié et l’amour, tout ça se

⁶⁰ Dans la partie finale, plusieurs événements annoncent la possibilité que le film, ou plutôt l’histoire d’amour entre l’Américaine et le Serbe, s’achève autrement : la mère de Janko accepte définitivement leur relation ; ce dernier découvre, par l’intermédiaire d’une collègue de travail, qu’Eva est enceinte ; et, enfin, Marko, le principal rival de Janko dans le triangle amoureux, est assassiné par son ex-fiancée jalouse. Ces événements, par ailleurs inattendus, créent le suspens mais ne changent pas l’issue inéluctable de l’histoire : même si Eva reçoit à Istanbul l’information sur les résultats de son test de grossesse – information envoyée par Janko dans l’espoir qu’elle reviendra – elle ne changera pas sa décision définitive et on la voit, dans l’une des scènes finales, jeter dans le Bosphore le message reçu de Belgrade. Par ailleurs, il est intéressant de noter à propos de la collègue de Janko qu’elle est amoureuse de lui et – contrairement à Eva – l’attend patiemment. Son personnage renforce l’image idéalisée de la femme traditionnelle, compréhensive et patiente, à l’opposé d’une femme déterminée, ambitieuse et exigeante, incarnée par l’Américaine.

⁶¹ Ildiko Erdei, « Film kao artefakt : ‘Nešto između’ Srdjana Karanovića » [Film comme artefact : *Mi-figue, mi-raisin* de Srdjan Karanović], *Etnoantropološki problemi*, vol. 12, n° 4, 2017, p. 999-1000.

passait en Yougoslavie qui était *entre* les blocs capitaliste et socialiste ; je souhaitais que ce film, si on le comparait à une boisson, soit un mélange de limonade et d'un spiritueux, fort et amer⁶².

Ainsi, à travers les rapports entre les protagonistes de *Mi-figue, mi-raisin*, tous enfermés dans une vision du monde stéréotypée, le réalisateur brosse un tableau des limbes dont il est difficile de sortir. Même si Eva est la seule qui tente de briser ce cercle vicieux, sa capacité à apporter les changements souhaités se limitent, malgré tout, à elle-même et à sa vie personnelle. À l'instar du personnage éponyme biblique, Eva (Ève) représente une tentation pour les deux hommes yougoslaves, tentation qui incarne un *autre* « envié, désiré, exotisé, occidentalisé »⁶³. Elle est « *l'autre de l'autre*, la source de peur et de fascination face à la norme masculine patriarcale⁶⁴ ». Eva, femme étrangère et incarnation de l'*American dream* devient ainsi le facteur perturbateur qui met en péril les règles d'une société fortement patriarcale. Mais, plus que son genre, c'est le fait d'être étrangère qui est déterminant dans la conceptualisation de l'impact qu'elle a sur les membres de cette société. À ce sujet, citons une réflexion d'Ella Shohat qui nous paraît ici bien adaptée. Dans les situations « qui génèrent une tension entre les hiérarchies sexuelles et nationales », dit-elle, en particulier lorsqu'il s'agit des « rapports entre hommes du tiers monde et femmes du premier monde » – ce qui est exactement le cas dans ce film – c'est « l'identité nationale » qui « se voit relativement privilégiée par rapport à l'identité sexuelle »⁶⁵.

Contrairement aux femmes roms, l'héroïne du film de Srdjan Karanović vient justement de ce « premier monde », d'un monde qui est perçu par une partie de la population native comme développé, émancipé et aussi plus juste. Dans ce même imaginaire, c'est un monde dans lequel la liberté de choix est une réalité pour tous. Mais Eva, conçue justement comme une sorte d'incarnation d'un tel monde, n'arrive pas à trouver sa place dans la réalité sociale yougoslave de l'époque, ni à susciter un changement significatif auprès de ces deux

⁶² [Film se zvao *Nešto između* i bukvalno se bavio svime što je bilo 'između'. Amerikanka je boravila u Beogradu 'između' Njujorka i Istambula; priča se odvijala u vremenu 'između' mira i rata; žanr je bio 'između' melodrame i romantične komedije; emotivne veze u filmu su bile 'između' prijateljstva i ljubavi; radnja se događala u Jugoslaviji koja je bila 'između' kapitalističkog i socijalističkog bloka; želeo sam da film, kad bih ga poredio sa pićem, bude nalik limunadi koja je pomešana s gorkim, jakim alkoholom.] In *Srdjan Karanović*, Beograd, Kragujevac, Ljubljana : Centar film, Prizma, Slovenska kinoteka, Zepter International, 2000. p. 80, cité d'après Ildiko Erdei, « Film kao artefakt... », *Op. cit.*, p. 998.

⁶³ Maja Bogojević, *Cinematic gaze, gender and nation in Yugoslav film : 1945-1991*, Podgorica : Univerzitet Donja Gorica, Fakultet umetnosti, 2013, p. 335.

⁶⁴ [Although Eva is the envied, desired, *exoticised occidentalized other* in the socialist Yugoslavia, she is the *other of the other*, as the source of fear and fascination for the patriarchal male norm]. *Ibid.*, p. 335

⁶⁵ Ella Shohat, « Culture impériale et différence sexuelle : pour une ethnographie féministe du cinéma », *CinémAction*, 20 ans de théories féministes sur le cinéma, n° 67, 1993, p. 43.

hommes, parce qu'elle ne parvient pas à prendre de la distance par rapport à ses propres valeurs culturelles. La seule solution qu'elle trouve pour sortir de la confusion provoquée par la rencontre avec la Yougoslavie, ce pays « mi-figue, mi-raisin », c'est de la quitter afin de pouvoir « poursuivre son aventure de *l'altérité*⁶⁶ » et sa quête de soi dans un autre pays exotique, symbole même de l'Orient pour les occidentaux – la Turquie. Est-ce qu'elle réussira à réaliser ce qui est, selon Ella Shohat, « le télos du voyage dans des régions inconnues », c'est-à-dire à connaître « l'Orient (au sens épistémologique et biblique du terme), tout en lui apportant la connaissance, en l'arrachant à son propre obscurantisme⁶⁷ » ? La réponse à cette question n'est pas donnée dans le film. En revanche, son expérience yougoslave ne lui a pas permis d'atteindre cet objectif : au lieu d'être orientalisée, la Yougoslavie est restée, pour elle, une entité indéfinie, un espace dans lequel une femme américaine n'a pu que se sentir dépaysée, dépassée, voire impuissante.

8. L'AUTRE COMME UN DÉFI À RELEVER

L'histoire d'une autre jeune femme étrangère d'origine monténégrine, nommée « Amerikanka », narrée dans le film *Incroyable mais vrai* [Čudo nevidjeno, 1984] de Živko Nikolić, nous donne également un aperçu intéressant d'une relation peu commune entre une société façonnée par les normes patriarcales et une femme « étrangère ». Lors d'un autre examen analytique de ce film, consacré à un autre sujet⁶⁸, nous avons remarqué qu'en arrivant dans un village monténégrin, cette jeune femme devient un sérieux facteur perturbateur qui affecte profondément la vie de la population locale. Conçu par le réalisateur comme l'opposé des femmes du village, traditionnelles et conservatives, le personnage d'Amerikanka représente, à l'instar d'Eva dans *Mi-figue, mi-raisin*, un objet du regard masculin à la fois érotisé, exotisé et occidentalisé. Mais, dans ce milieu patriarcal et arriéré, cette femme figure aussi comme un défi à relever et à affronter, c'est-à-dire, comme une femme qui devrait être conquise, subordonnée et placée dans la sphère domestique. De plus, Amerikanka est perçue par les autres comme un idéal de beauté équivalent à la fertilité : il s'agit d'une « qualité » fortement appréciée au sein de la société qui valorise un seul rôle féminin – celui de la reproductrice.

⁶⁶ Maja Bogojević, *Cinematic gaze...*, *Op. cit.*, p. 336.

⁶⁷ Ella Shohat, *Op. cit.*, p. 42.

⁶⁸ Voir le chapitre : *Mère* – « la matrice du corps social ».

Nous l'avons déjà dit, le portrait d'Amerikanka est brossé comme antipode des autres personnages féminins présentés dans le film. Contrairement à ces femmes vêtues de façon traditionnelle, elle est habillée à la dernière mode occidentale et se comporte de manière provocante : elle se baigne nue dans le lac, flirte avec les hommes, choisit librement son partenaire et réalise ses propres désirs sexuels. Finalement, comme signe de son émancipation radicale, elle reprend la direction d'une auberge servant à l'origine de maison familiale que son père a perdue au jeu. Bref, le contraste entre elle et son entourage est saisissant à tous les niveaux et ne peut que susciter jalousie, suspicion et animosité à son égard. Car même si elle est d'origine monténégrine et parle la langue serbe, elle représente, aux yeux des femmes locales, tout ce qu'elles ne sont pas, raison pour laquelle celles-ci la considèrent comme une rivale, voire une vraie menace : séductrice et voleuse de maris. Mais son potentiel nocif ne s'arrête pas là pour les villageoises : Amerikanka est encore plus néfaste, l'incarnation même des forces impures et maléfiques – une sorcière responsable de tous les malheurs qui frappent le village. [Figure 42, p. 337.]

Si l'on prend en considération toutes les facettes de la représentation de cette héroïne de Živko Nikolić, on s'aperçoit qu'elle pourrait être un bon exemple pour démontrer comment « la femme occidentale peut simultanément constituer le 'centre' et la 'périphérie', l'identité et l'altérité », et comment celle qui est habituellement dans une relation de subordination par rapport à l'homme occidental peut se retrouver « dans une relation de domination par rapport aux hommes et aux femmes 'non occidentaux'⁶⁹ ». Il faut pourtant préciser que cette jeune étrangère est perçue de cette façon jusqu'au moment où les personnifications de deux archétypes féminins – celui de la mère et celui de la séductrice – s'unissent contre l'oppression patriarcale. Il s'agit, bien sûr, d'Amerikanka et de Krstinja, une autre héroïne dont nous avons déjà longuement parlé⁷⁰, qui incarnent ces deux archétypes : initialement opposés l'un à l'autre, ces deux personnages finissent par devenir la voix de toutes les femmes souhaitant exercer leur droit à la liberté de choix⁷¹. En ce sens, Amerikanka représente également le facteur qui incite un éveil féministe. Comme c'est le cas dans les autres films de Živko Nikolić analysés dans notre étude, cet éveil accompagne (ou est accompagné par) l'écroulement du système patriarcal, des mœurs aliénantes et de la société

⁶⁹ Ella Shohat, « Culture impériale... », *Op. cit.*, p. 42.

⁷⁰ Dans le chapitre : *Mère* – « la matrice du corps social ».

⁷¹ Voir : « 6. Une approche subversive du concept patriarcal de la maternité », chapitre : *Mère* – « la matrice du corps social ».

traditionnelle⁷². C'est un point significatif, nous semble-t-il, de la vision de la société du Monténégro de l'époque, le terroir natal de ce réalisateur. Car il est clair que les stéréotypes dans la représentation de l'Occident et la parodie des clichés locaux sur les rapports du genre⁷³, sont employés par Nikolić dans un but précis : soumettre à une critique sans merci toutes les tares de la mentalité de son pays natal ainsi que les rapports qu'il entretient avec toute altérité. Vu dans cette optique, le fait que la jeune Amerikanka soit d'origine monténégrine renforce cette approche critique à travers la parodie des mœurs locales. En revanche, le fait que *l'autre* en question soit une femme – comme ce fut d'ailleurs le cas dans *Mi-figue, mi-raisin*, contribue à accentuer la dimension explicite et double de son altérité : être à la fois une femme et une étrangère émancipée dans un contexte rigide et patriarcal.

En analysant le traitement des personnages féminins dans *Incroyable mais vrai*, la chercheuse Maja Bogojević remarque que Živko Nikolić a procédé à une « érotisation excessive » du corps de l'héroïne principale, raison pour laquelle son personnage devient un objet-métaphore du *fétichisme transculturel de la marchandise*⁷⁴. Un procédé similaire est perceptible également dans un autre film du même réalisateur, *La Beauté du vice* [Lepota poroka, 1986] dans lequel l'accent est mis sur la sensualité et la sexualité d'une jeune femme faisant partie d'un couple d'Occidentaux qui séduit Jaglika, une jolie paysanne monténégrine. Comme nous l'avons déjà remarqué précédemment, cette femme étrangère – dont le personnage n'est pas très développé et reste réduit à ses aspects visuels – fétichise la protagoniste du film, Jaglika, en tant qu'*autre exotique*⁷⁵. Concrètement, grâce à l'épanouissement de sa sexualité qu'elle gère avec une pleine conscience, la femme occidentale se trouve dans une position de domination par rapport aux hommes et aux femmes des milieux ruraux peints par ce réalisateur monténégrin. Elle représente un symbole visuel incarnant la libération, non seulement des femmes, mais des mœurs en général, ou plutôt un symbole de la promesse d'une liberté pleinement assumée. Mais, en même temps, nous pouvons l'observer aussi comme un objet potentiellement fétichisé par le réalisateur et les spectateurs. On le voit donc bien, à travers la rencontre de deux femmes provenant de deux

⁷² Dans le film *Incroyable mais vrai*, cet écroulement n'est pas montré seulement sur le plan symbolique mais aussi sur le plan *physique*, puisqu'il prend la forme d'une catastrophe naturelle, écologique. En fait, parallèlement aux événements évoqués, dans le village arrive Šćepan qui entreprend des travaux d'envergure censés améliorer radicalement les conditions de vie des villageois : ainsi il s'efforce à assécher un énorme lac pour créer une terre fertile et à faire un tunnel sous la montagne afin de relier le village à la côte maritime. Mais son projet se termine par la submersion totale, et donc la disparition, du village.

⁷³ Maja Bogojević, *Cinematic gaze...*, *Op. cit.*, p. 376.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 382.

⁷⁵ Voir : « Sous le signe du Lupoglav ou une « tradition » monténégrine inventée » dans le chapitre *De la fluidité du genre : héros et héroïnes transgenres*.

mondes différents, Nikolić brosse, en fait, une image complexe des rapports entre « centre » et « périphérie », et entre identité et altérité, rapports qui semblent être beaucoup plus dynamiques et fluides qu'ils ne paraissent à première vue. En tout cas, on les perçoit comme bien différents, voire contraires aux représentations populaires sur *soi* et sur *l'autre* que l'on trouve dans la société dépeinte par Živko Nikolić, qui est à la fois la source de son inspiration et la cible de ses critiques.

9. L'AUTRE COMME UNE MÉTAPHORE DU REGARD OCCIDENTAL

Une tout autre image de l'étrangère occidentale est dépeinte dans le film *Joli village, jolie flamme* [Lepa sela lepo gore], réalisé par Srdjan Dragojević en 1996⁷⁶. C'est un personnage très important pour notre analyse, comme nous allons le voir, mais la place qui lui est accordée n'est pas mise au premier plan puisque ce film est consacré avant tout à un drame collectif provoqué par le conflit interethnique yougoslave au début des années 1990. Précisément, l'intrigue est construite autour de deux ex-amis qui ont grandi ensemble dans une Bosnie communiste et pacifiée – Milan, un Serbe, et Halil, un musulman bosniaque – et que la guerre civile a poussés à s'engager dans les camps opposés⁷⁷. L'action est centrée, par ailleurs, sur une unité de soldats serbes enfermée dans un tunnel et encerclée par les musulmans bosniaques, unité dont l'« aventure » se transformera au fur et à mesure en un drame claustrophobe et cauchemardesque, raison pour laquelle ce film peut être qualifié, malgré ses éléments comiques, de véritable horreur psychologique⁷⁸. Mais quel rôle le réalisateur a-t-il pu accorder, dans ce règlement de compte balkanique, à une femme étrangère, occidentale ? Le début d'une possible réponse se trouve dans un article que le magazine français *Les Inrockuptibles* a consacré à ce film de Srdjan Dragojević. En essayant

⁷⁶ Il s'agit par ailleurs d'un film qui, en dépit de son succès auprès du grand public en Serbie, n'a pas toujours eu un accueil favorable dans les autres pays de l'ex-Yougoslavie. Ou, pour reprendre les mots de Dina Iordanova, même s'il s'agissait d'une des « productions yougoslaves les plus réussies, il n'y a pas eu de consensus dans sa réception » [But even though *Pretty Village, Pretty Flame* was one of the most successful Yugoslav productions, there was no consensus in its reception]. Dina Iordanova, *Cinema of flames... Op. cit.*, p. 146.

⁷⁷ À travers des *flashbacks*, le film raconte également les histoires des autres soldats enrôlés, pour des motivations diverses, dans cette guerre sanglante, mais l'accent est mis sur l'amitié de ces deux jeunes hommes, violemment brisée par le conflit fratricide, et qui finissent par s'accuser mutuellement pour de crimes qu'ils n'ont pas commis.

⁷⁸ Dejan Ognjanović, « Srpski horor film između metafore i stvarnosti » [Le film d'horreur serbe entre la métaphore et la réalité], in Dejan Ognjanović, Ivan Velisavljević (éd.) *Novi kadrovi. Skrajnute vrednosti srpskog filma* [Nouveaux cadrages. Les valeurs marginalisées du cinéma serbe], Beograd : Clio, 2008, p. 37 ; Sanja Lazarević Radak, *Film i politički kontekst : o jugoslovenskom i srpskom filmu* [Le film et le contexte politique : sur le cinéma yougoslave et serbe], Pančevo : Mali Nemo, 2016, p. 185.

de saisir les objectifs principaux visés par ce réalisateur serbe, Serge Kaganski souligne en particulier celui-ci :

Premièrement, corriger aux yeux du public international l'image désastreuse laissée par la Serbie à l'occasion du conflit yougoslave (image largement relayée par les médias occidentaux), montrer au monde entier que malgré Karadzic, Mladic et leurs séides, les ressortissants serbes n'étaient pas tous des violeurs de femmes ou des massacreurs de civils en puissance mais ça, on s'en doutait déjà.⁷⁹

À partir de ce constat, la raison pour laquelle le réalisateur avait besoin de ce personnage de Lisa, jeune journaliste américaine devient plus claire pour un observateur occidental. Sans vouloir entrer dans le débat avec un tel point de vue qui sous-entend, semble-t-il, une intention à visée politique, voire propagandiste, de la part de l'auteur de *Joli village, jolie flamme*, nous pouvons dire que ce personnage de journaliste occidentale incarne effectivement, du moins au départ, le regard façonné et véhiculé par les médias occidentaux dont parle l'auteur du texte que nous venons de citer. En ce sens, ce film représente une source pertinente pour l'analyse des rapports entre *soi* et les *autres*, rapports qui sont, comme nous avons pu le voir, souvent personnifiés par des personnages féminins. En même temps, ce regard sur *l'autre*, qui représente une forme d'autoréflexion, est ici assez spécifique parce qu'il a pour l'objet une « altérité extrême » : une femme étrangère qui se retrouve dans une situation extrême, en danger de mort, situation qui peut être métaphoriquement qualifiée d'*heure de vérité*. Quelle est alors la vérité ultime de ce personnage qui – et c'est important de le souligner – ne cesse d'évoluer ?

Au départ, lorsque les soldats serbes découvrent Lisa cachée et apeurée dans l'un de leurs camions, on voit aussitôt que leur *regard* mutuel est profondément façonné par les stéréotypes : la jeune journaliste américaine est effrayée, et à plusieurs reprises répète des clichés sur les « méchants Serbes » issus de l'image manichéenne relayée par les médias occidentaux. Quant aux soldats serbes, leur comportement initial à l'égard de Lisa est réservé, voire hostile. « Égorgeons-la », suggère un des combattants en faisant preuve de son penchant pour l'humour noir⁸⁰, avant d'expliquer sérieusement : « de toute façon elle dira qu'on l'a fait ! »⁸¹ Un autre soldat, Velja, est plus violent encore et la frappe lorsqu'elle refuse de lui donner son sac pour vérifier ce qu'il y a dedans.⁸² Quelques autres soldats sont cependant plus

⁷⁹ Serge Kaganski, « Joli village, jolie flamme », *Les Inrockuptibles*, 1^{er} janvier 1997. URL : <https://www.lesinrocks.com/cinema/films-a-l-affiche/joli-village-jolie-flamme/>.

⁸⁰ Le film regorge d'humour noir, comme d'ailleurs tous les films de Srdjan Dragojević, ce qui pourrait être choquant aux yeux des spectateurs qui ne sont pas habitués à ce genre d'humour.

⁸¹ [Ja bih da mi to koljemo kume, i onako će priča da smo je klali.]

⁸² La méfiance et le mépris de Velja sont bien illustrés dans son échange avec Milan : « T'es toujours comme ça

conciliants et prennent une attitude protectrice à son égard. Ainsi, l'un d'entre eux, Brzi, qui s'approprie le rôle d'interprète entre Lisa et ses camarades, essaye d'adoucir leurs mots et d'assouplir le contenu de leurs commentaires sexistes, machistes et chauvinistes. Toutefois, Lisa est terrifiée et tente même de s'échapper du tunnel en criant qu'elle sait « parfaitement comment les Serbes se soucient des femmes dans cette guerre !⁸³ ». Le vacarme qui s'ensuit devient tellement bruyant qu'elle provoque la riposte des armes ennemies, ce qui met Lisa dans un état de grande panique. Pour la calmer, les soldats se voient même obligés de l'attacher...

Comme les attaques provenant du côté ennemi se multiplient, l'ambiance dans le tunnel commence à changer. D'abord, dans une des scènes suivantes, on voit les combattants partager, avec Lisa, la dernière bouteille d'eau qui leur reste, même s'ils ne sont pas tous d'accord, certains estimant qu'elle ne le mérite pas. Ensuite, devenue consciente de la gravité de la situation *entre la vie et la mort* dans laquelle ils se trouvent tous, y compris elle-même, la jeune journaliste décide de réaliser un reportage sur ses compagnons d'infortune, en insistant même pour cela. Mais sa volonté subite de prendre enfin le rôle de témoin oculaire, et de montrer ainsi ce qui se passe réellement du côté serbe, est accueillie diversement. Le responsable de l'unité, l'officier Gvozden, méfiant, s'oppose ouvertement à cette idée, estimant que la journaliste américaine pourrait, par un montage erroné, déformer leurs propos. Mais les autres l'acceptent, plus motivés par le besoin de se changer les idées et de se distraire un peu, que par le souci de donner une autre image, plus favorable, à l'armée serbe : « Pourquoi pas, laissez-la faire. De toute façon ils parlent de nous comme si on était les descendants d'Hitler⁸⁴ », dit l'un d'entre eux.

À partir de ce moment s'établit une sorte de complicité entre Lisa et les combattants serbes devenus ensemble otages de circonstances imprévues. On pourrait dire qu'il s'agit de ce genre de complicité qui, parfois, se noue paradoxalement entre des ennemis devant un danger commun. Cette impression est renforcée davantage par le fait que petit à petit, Lisa se rend compte que ces hommes ne sont pas aussi méchants qu'elle pensait, qu'en réalité les rapports dans la guerre interethnique yougoslave sont bien plus complexes que ne le laisse deviner l'image manichéenne produite par les médias, et qu'il faut par conséquent tout nuancer. Elle apprend que certains de ces hommes n'ont pas eu le choix, qu'ils ont été obligés

avec les femmes ? (Demande Milan) – Non, juste avec les étrangères ». (Réponds Velja) [– Ti uvijek tako sa ženama ? – Samo sa strankinjama.] Toutes les traductions des citations et des fragments tirés des différents films sont faites par l'auteure.

⁸³ [I'm fully aware of the Serbian concern for women in this war.]

⁸⁴ [Zašto, nek napravi, i onako o nama seru kao da nas je Hitler napravio.]

de s'engager dans la guerre souvent contre leur volonté. Elle aurait pu s'apercevoir aussi que cette unité serbe est très hétérogène sur le plan idéologique, que parmi ces soldats, il y a des opposants au régime serbe de l'époque, des « yougonostalgiques », mais aussi des « patriotes » dont les propos sont souvent sans aucune distance vis-à-vis de la propagande nationaliste. Elle aurait donc pu voir ce détail qui correspondait à la réalité historique, mais il n'est pas certain – et, en tout cas, ce n'est pas montré clairement dans le film – qu'elle l'ait vu, et compris. Car, comme l'a constaté Dina Iordanova, « bien qu'elle sympathise peu à peu avec ces âmes perdues, elle restera néanmoins un *outsider* avec un caméscope⁸⁵ ». [Figure 43, p. 338.]

Le point culminant dans la relation entre la journaliste et les soldats est présenté dans une scène presque surréaliste, mais pourtant bien plausible, et très réussie aussi. Il s'agit d'un moment critique où tous les « otages » du tunnel souffrent terriblement de la soif, moment où Lisa accepte comme les autres d'ailleurs – très dégoûtée évidemment – de faire quelque chose qui serait inimaginable dans une situation normale : boire l'urine de l'un des soldats ! C'est un moment crucial également sur le plan symbolique et sémantique. Car ce partage des fluides corporels se transforme ainsi en une sorte de rite de passage dans lequel, en intervenant dans les relations interindividuelles, l'urine devient le moyen de l'appropriation de *l'autre*. C'est ce que ressent également l'un des combattants qui accompagne ce geste explicite de complicité de la part de la journaliste par ces mots : « Tu es l'une des nôtres maintenant⁸⁶ ».

Cette scène qui nous paraît cruciale pour la compréhension du personnage de Lisa est, cependant, interprétée d'une manière tout à fait différente par Svetlana Slapšak qui applique, nous semble-t-il, une lecture réductrice de *Joli village, jolie flamme*. La preuve en est son analyse des personnages féminins dans ce film, qu'elle examine uniquement dans le contexte du viol et de la subordination à la masculinité agressive. Suivant cette logique, le personnage de la journaliste américaine à laquelle les soldats « font boire de l'urine, dans un geste... de camaraderie », fait également l'objet d'un traitement similaire. Vu sous cet angle, le geste du partage des fluides corporels ne représenterait qu'un marquage de territoire par un mâle dominateur. Cette appréciation est évidemment erronée puisque, rappelons-le, la même urine a été partagée, dans la scène évoquée, par les autres combattants. En fait, si on doit utiliser la notion de *marquage*, on pourrait dire que ce geste est l'expression, sur le plan symbolique, du

⁸⁵ [Although she gradually sympathises with these lost souls, she will nevertheless remain an outsider with a camcorder.], Dina Iordanova, *Cinema of flames : Balkan film, culture and the media*, London : British Film Institute, 2001, p. 146.

⁸⁶ [Sad si naša.]

marquage ou de la « conquête » du territoire de *l'autre* qui n'est pas ici déterminé par son genre.

Mais, quoi que l'on dise à ce sujet, il est évident que ce geste de partage constitue, comme on l'a dit, un moment décisif dans l'évolution des rapports entre l'Américaine et les Serbes. La méfiance entre les anciens ennemis disparaît complètement, cédant la place à une complicité et une compréhension mutuelles totales, ce qui apparaît clairement dans tous les événements ultérieurs qui se passent dans une atmosphère de délire entre la peur et d'autres émotions extrêmes, délire qui effacera aussi les regards de l'altérité. « Arrêtez de lui traduire en cet américain de merde, elle a déjà compris toute seule !⁸⁷ », dit Gvozden dans l'un de ces moments. Ce sont bien les mots qui affirment qu'en partageant le destin des combattants, Lisa est devenue en quelque sorte un « membre de l'équipe ». Leur complicité sans équivoque est démontrée aussi dans un autre moment fort : il s'agit d'une mise en scène devant la caméra lorsqu'elle embrasse passionnément Velja, ancien macho et séducteur. En fait, ils produisent ainsi tous les deux – d'après les propos de ce dernier – « un vrai truc hollywoodien⁸⁸ ! ». En prononçant cette phrase, Velja se tire une balle dans la tête, ce qui donne à ses paroles une signification ambivalente. Or, dans l'imaginaire populaire, le cinéma hollywoodien contemporain personnifie le sexe et la violence transposés sur le grand écran. Peut-on interpréter alors l'acte de suicide commis par Velja comme un acte de vengeance symbolique visant, via la journaliste américaine, l'Occident, responsable, selon lui, de la violente crise yougoslave ? [Figure 44, p. 338.]

Après cette scène émouvante, les événements s'accroissent davantage et le drame collectif des assiégés s'approche inexorablement de son dénouement. En se rendant compte qu'ils n'ont plus aucune chance de survivre enfermés, sans eau ni nourriture, et qu'il n'y a plus d'espoir d'être sauvés de l'extérieur par l'armée serbe, les combattants encerclés décident de sortir du tunnel quoi qu'il arrive. En sortant avec les autres, Lisa réalise qu'elle y a laissé sa caméra et retourne pour la récupérer, puis on la voit tomber, tuée par une grenade. Et sa caméra, témoin potentiel de ce qui s'est passé en vérité, est-elle sortie du tunnel ou non ? Notons ici un détail qui pourrait être interprété comme un message à la signification symbolique. Après la mort de la journaliste, c'est Milan, l'un des deux personnages principaux, qui récupère la caméra, mais il la jette après une brève réflexion : pourquoi ? On est tenté donc de voir dans ce geste un message de l'auteur consistant à dire que – malgré la

⁸⁷ [Ne morate više da joj prevodite na taj usrani američki, shvatila je ona i sama.]

⁸⁸ [A real Hollywood thing !]

prise de conscience individuelle de certains journalistes comme Lisa, malgré leur découverte de *la vraie* réalité du conflit interethnique dans les Balkans – la vérité sur la guerre civile yougoslave restera enfermée dans un *tunnel médiatique*.

Mais la fin de l’histoire de la jeune journaliste et de sa caméra pourrait être interprétée également d’une autre manière. Quelle signification prendrait alors sa mort ? Même si, aux yeux des soldats serbes, elle devient « l’une des nôtres » qui partage leur destin – et par conséquent leur identité – Lisa disparaît de la scène et ne se trouvera pas parmi les survivants. En fait, cessant d’être *l’autre*, son personnage perd sa fonction – car, dans l’imaginaire collectif, les efforts de « l’un des nôtres » visant à changer l’opinion des autres sont, malgré tout, toujours condamnés à l’échec. Dans le cas de Lisa, le réalisateur opte pour la forme la plus extrême de cette idée reçue : la journaliste meurt, sa caméra est détruite, et de cette manière sa (potentiellement nouvelle et différente) voix sur un sujet délicat est réduite au silence.

Contrairement aux représentations des deux premières américaines que nous avons analysées, l’américaine de Srdjan Dragojević n’incarne pas exclusivement l’image d’un *autre* exotisé et sexualisé⁸⁹. Elle est occidentalisée, certes, mais son personnage représente surtout une métaphore du regard occidental ; elle reste l’observatrice, un symbole de *l’autre*, plutôt qu’un participant actif : d’ailleurs les *flashbacks* racontent les histoires de tous les autres personnages tandis que sur l’histoire personnelle de Lisa nous ne savons pratiquement rien. Son *altérité*, peut-on conclure, est renforcée par son appartenance au genre féminin.

10. L’AUTRE – UNE PARTIE DE NOUS DEVENUE ÉTRANGÈRE

À part ce personnage de Lisa, une *vraie* étrangère, nous trouvons dans *Joli village, jolie flamme* encore un personnage féminin intéressant pour notre analyse dont l’altérité relève de la troisième catégorie des « femmes étrangères ». Rappelons à ce propos qu’au début de ce chapitre, nous avons classé dans cette catégorie les femmes issues de la population majoritaire, mais qui deviennent *autres* dans des situations spécifiques. Précisons ici qu’il s’agit des héroïnes qui « deviennent » étrangères, ou qui sont perçues comme telles, à cause de leurs relations amoureuses, ou seulement à caractère sexuel, avec des hommes n’appartenant pas au *nous collectif*, c’est-à-dire à « notre » communauté ethnique et religieuse. L’une de ces femmes, qui faisait partie de ce *nous* avant de devenir *l’autre*, est

⁸⁹ Même si ces aspects sont présents dans le film – par exemple, les soldats font des commentaires, parfois explicitement sexistes, sur l’apparence physique de Lisa – l’accent n’est pas mis sur eux.

l'ancienne institutrice de Milan et Halil, les deux personnages principaux du film de Srdjan Dragojević. C'est un personnage qui aurait pu rester anodin, comme la majorité silencieuse des anonymes qui ont subi la guerre, mais qui, par son terrible destin marque profondément le spectateur de *Joli village, jolie flamme*. Voici brièvement de quoi il s'agit.

À l'époque de la Yougoslavie socialiste qui proclamait « la fraternité et l'unité » entre les peuples, cette femme d'origine serbe entretient une relation amoureuse avec un musulman bosniaque. Et, à cette époque – où l'on encourageait la formation des couples mixtes, interethniques – son identité est perçue des deux côtés comme *yougoslave*, donc *nôtre*. Avec le conflit interethnique dans les Balkans, cependant, tout change pour elle : par son appartenance nationale et religieuse, cette Serbe orthodoxe devient « étrangère », *autre*, pour les musulmans de Bosnie, alors qu'à cause de sa liaison sentimentale avec un musulman, elle suscite des suspicions de la part des « siens ». Son destin bascule au moment où elle est utilisée comme arme dans ce règlement de compte entre frères ennemis, cela de la manière la plus terrible possible, et où entre également en jeu son altérité de genre.

En fait, au début de la partie finale du film, au moment où les choses pour les assiégés serbes deviennent de plus en plus ardues et leur situation de plus en plus incertaine, les assiégeants bosniaques envoient dans le tunnel l'institutrice du village. Elle est dans un état de choc, vraisemblablement battue et violée... Étant donné qu'une vache a précédemment explosé à l'entrée du tunnel, les assiégés craignent que lors du viol son corps ait été rempli d'explosifs. Comme la femme s'approche sans dire un mot, les hommes sont confrontés à un choix cornélien : tirer ou la laisser les rejoindre. C'est Lisa qui crie le plus fort demandant résolument « que quelqu'un lui tire dessus !⁹⁰ ». Finalement, c'est un soldat désespéré et à bout de nerfs qui tue la pauvre femme, dont on découvre aussitôt après qu'elle ne portait pas d'explosif. [Figure 45, p. 339.]

La question qui se pose est de savoir si l'institutrice du village est tuée par les « siens » parce qu'ils la considéraient comme *autre* à cause de ses rapports sexuels avec un *autre*. Citons ici les propos de Françoise Héritier sur la conceptualisation des idées concernant la violence sexuelle, qui peuvent servir de piste de réflexion sur cette problématique. Selon elle, ces violences constituent « la négation des femmes en tant qu'individus responsables », « leur incarcération dans la fonction de reproductrices, et surtout... l'idée que la semence masculine convoie avec elle, et avec elle seule, la marque ethnique et même la marque religieuse, qu'elle

⁹⁰ [Somebody shoot her !]

véhicule toute l'identité⁹¹». Si l'on s'appuie sur cette réflexion dans l'interprétation de la scène évoquée plus haut, on pourrait conclure que le viol représente bien, pour les assiégeants bosniaques, l'acte de « négation » de la femme en la personne de l'institutrice, tandis que sa signification pour les assiégés serbes n'est pas clairement exprimée dans le film.

Svetlana Slapšak, que nous avons déjà citée au sujet de *Joli village, jolie flamme*, porte cependant un regard bien différent sur cette scène fortement troublante : elle y voit un exemple de la « misogynie rampante⁹² », et non de la part des violeurs, mais de la part du réalisateur comme d'ailleurs elle perçoit de la misogynie dans les autres segments du film qui se rapportent aux personnages féminins. « L'institutrice devrait être tuée, car elle est peut-être remplie d'explosif, mais aussi parce qu'elle avait eu précédemment un rapport sexuel avec un musulman », constate-t-elle en soulignant qu'avec cette « terrifiante image d'une femme dont le vagin est rempli d'explosif » le réalisateur « est allé le plus loin possible dans son imagination misogyne ».⁹³ D'après cette chercheuse, la prétendue « imagination misogyne » est la réaction du réalisateur à « la souillure » issue de « l'acte sexuel d'une femme avec une personne d'une autre nationalité », ainsi que la manifestation de sa « haine envers les femmes », exprimées toutes les deux « dans leur degré le plus haut » (forme « *non plus ultra* »).⁹⁴ Ces jugements sévères de Svetlana Slapšak sont-ils vraiment justifiés ? Étant donné qu'ils ne s'appuient pas sur des arguments, il apparaît que ses critiques s'adressent plutôt à la personne de Srdjan Dragojević. Car au lieu d'examiner les représentations cinématographiques des personnages féminins dans son film, elle s'efforce de critiquer les positions politiques et idéologiques du réalisateur, en portant un jugement de valeur sur son œuvre qu'elle qualifie de médiocre. Comme « seule idée claire » exposée dans *Joli village*,

⁹¹ Françoise Héritier, *Masculin/féminin I, La pensée de la différence*, Paris : Odile Jacob, 1996, p. 300. Concernant le même sujet, la célèbre anthropologue, ethnologue et féministe note : « Pendant la guerre d'Espagne, les franquistes disaient aux femmes républicaines : 'Tu porteras un franquiste !' On a – hélas – revu cela dans l'ex-Yougoslavie. Les Musulmans disaient aux femmes chrétiennes : 'Tu porteras un Musulman', et vice versa. Cela signifie bien que toute identité de l'individu, même politique et religieuse, serait déjà là, contenue dans le sperme du père alors que l'on devrait savoir que l'enfant à naître, même issu d'un viol, deviendra ce que son éducation et son milieu feront de lui. » Voir : « À l'aube de l'humanité », in *La plus belle histoire des femmes...*, *Op. cit.*, p. 32.

⁹² Svetlana Slapšak, « Representations of gender as constructed, questioned and subverted in Balkan films », *Cineaste*, vol. 32, n° 3, 2007, p. 37

⁹³ [Domaća seoska učiteljica mora biti ubijena jer su je možda napunili eksplozivom, a i pre toga je imala seksualn vezu sa Muslimanom : zastrašujuća slika žene čija je vagina napunjena eksplozivom, pa se zbog toga 'mora' ubiti, verovatno je najdalje dogurala u mizoginoj invenciji, u kojoj se 'uprljanost' zbog seksa sa pripadnikom druge nacije, zbog propadništva ideološkom modelu prethodnog sistema i naprosto mržnja prema ženama pojavljuju u *non plus ultra* obliku.] Svetlana Slapšak, « Žensko telo u jugoslovenskom filmu : status žene, paradigma feminizma » [Le corps féminin dans le cinéma yougoslave : le statut de la femme, paradigme du féminisme], in Branka Arsić (éd.), *Žene, slike, izmišljaji* [Femmes, images, imagination], Beograd : Centar za ženske studije, 2000, p. 135.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 135.

jolie flamme, Slapšak évoque la représentation des femmes comme des « animaux hurlants déraisonnés ⁹⁵» (sic !).

Par ailleurs, par certains points qui la déterminent, l'histoire tragique de cette pauvre institutrice d'un village de Bosnie pourrait être comparée à l'histoire tout aussi dramatique d'une jeune femme d'origine croate, la protagoniste du *Vukovar, poste restante* [Vukovar, jedna priča] réalisé par Boro Drašković en 1994. Il s'agit également d'un film de guerre qui met en scène cette fois le conflit fratricide entre les Croates et les Serbes durant les années 1990. Le réalisateur s'efforce précisément de démontrer le côté destructeur, obscur et absurde de la guerre civile yougoslave à travers l'histoire d'un jeune couple mixte, la Croate Ana et le Serbe Toma qui subissent de plein fouet les conséquences des problèmes dont ils ne sont nullement responsables⁹⁶. Le suspense est annoncé par un événement apparemment anodin, le départ de Toma pour effectuer son service militaire régulier dans le cadre de la JNA (l'Armée populaire yougoslave). Mais ce départ censé être provisoire se révélera plus tard être une séparation définitive alors que leur vie de couple amoureux et heureux, qui attend un enfant et envisage un bel avenir familial, se transformera, par des circonstances qui leur échappent totalement, en un véritable enfer⁹⁷.

Pour le besoin de notre analyse, nous allons naturellement prêter attention à la protagoniste – la jeune Ana dont le sort ressemble en partie à celui de l'héroïne de *Joli village, jolie flamme*. Comme la malheureuse institutrice de Bosnie, la jeune Croate – aussi bien que son fiancé et, plus tard, mari serbe – est vue dans la Yougoslavie socialiste comme *nôtre* par les deux communautés de la ville croate de Vukovar. Son identité est cependant mise en question aussitôt après l'éclatement de la guerre civile. C'est d'abord un nationaliste appartenant à son ethnie d'origine qui la désigne comme *autre*, c'est-à-dire comme serbe puisqu'elle est mariée à un Serbe. Ensuite, elle perd son travail parce qu'elle est justement traitée comme membre de la communauté des *autres*, ce qui la pousse à se demander pour la première fois : « qui suis-je en réalité ? ». Pour l'aider à se sortir de cette confusion

⁹⁵ [beslovesne vrišteće životinje]

⁹⁶ Il est à noter que ce film à l'esprit pacifiste a été accueilli à couteaux tirés en Croatie, où il a été qualifié de film de « propagande grande-serbe ». En revanche, il a été reçu très chaleureusement à l'étranger où il a reçu plusieurs prix dans les festivals internationaux, tels que le Festival international du film de Jérusalem, le Festival international du film de Moscou, le Festival international du film de Santa Barbara, etc. Voir plus : <https://www.imdb.com/title/tt0111646/>

⁹⁷ La fatalité du destin de Toma est renforcée par le fait que son unité est envoyée justement à Vukovar, sa ville natale, pour « rétablir l'ordre », comme on disait dans le vocabulaire officiel de l'époque. Le jeune homme sera ainsi mis dans une situation pour lui particulièrement difficile : être contraint de tirer sur sa propre ville assiégée où se trouve, de surcroît, sa jeune épouse enceinte de leur enfant.

identitaire, sa mère lui conseille d'adhérer pleinement à son identité d'origine mais sans succès apparent.

Toutefois, la réponse à la question qu'elle se pose ne tardera pas à s'imposer définitivement avec l'accélération des événements dramatiques et le déchaînement de la violence. Après la mort tragique de ses parents, Ana reste avec une amie dans la ville dévastée et assiégée. Sans aucune protection, laissées à la merci des bandes armées, les deux femmes sont violées par « des chiens de guerre », terme par lequel les violeurs se définissent eux-mêmes pour ne laisser paraître aucun signe permettant de deviner leurs origines nationales. Pour Ana, déjà désespérée et déprimée, c'est le point de non-retour, ce que découvrira également son mari Toma lorsqu'il réussira enfin à la retrouver : anéantie par ce viol, meurtrie dans son être le plus profond, la jeune femme montre à son mari qu'elle n'est plus ce qu'elle était, et qu'elle est devenue pour lui une *autre*⁹⁸. Non pas parce que Toma la perçoit comme telle ou la rejette – au contraire, il se montre très compréhensif à son égard – mais parce qu'elle ressent le viol qu'elle a subi, pour paraphraser une fois encore Françoise Heritier, comme l'acte de « négation » de la femme qu'elle était.

11. LE PARDON DANS UNE TRADITION QUI PARDONNE RAREMENT

Pour clore ce chapitre, évoquons encore un personnage qui représente par ailleurs l'un des exemples les plus probants de ces protagonistes féminins relevant de la catégorie de celles qui « deviennent étrangères ». Il s'agit de l'héroïne de *Banović Strahinja* – Andja, Serbe et chrétienne, devenue Selima, Turque et musulmane, dont le cas est ostensiblement différent de ceux des deux personnages féminins que nous venons d'analyser. Cette différence provient en partie du fait que l'action de ce film se déroule dans la Serbie médiévale, à l'époque de l'arrivée des Ottomans, plus exactement à la veille de la fameuse bataille de Kosovo (1389).

Pour la bonne compréhension de cette œuvre inspirée par l'histoire et l'épopée médiévales serbes, il faut préciser d'emblée qu'il s'agit d'une adaptation cinématographique du chant épique éponyme⁹⁹ réalisée en 1981 par Vatroslav Mimica. L'intrigue sur laquelle se base le chanteur populaire est relativement simple et a recours à certains stéréotypes propres à l'imagination populaire. Andja, la femme de Strahinja, un notable seigneur serbe, est enlevée par le chef de bandits ottomans, Vlah Alija, et emmenée dans leur camp. Ce dernier essaye de séduire la jeune femme qui refuse d'abord, en espérant que son époux lui viendra en aide,

⁹⁸ Certes, un peu plus tard, Ana se déclare explicitement Croate devant une unité des combattants croates mais apparemment plus pour éviter les ennuis que par conviction.

⁹⁹ Voir : https://serbica.u-bordeaux-montaigne.fr/images/stories/Ban_Strahinja_Le_-_extrait.pdf

mais finit par céder à ses avances. Pendant ce temps, Strahinja organise la poursuite et demande le soutien de sa belle-famille – le père et les frères d’Andja. Mais, sous un prétexte mettant en doute la fidélité d’une femme enlevée, son beau-père tente de le convaincre de renoncer¹⁰⁰, raison pour laquelle il se voit obligé de se lancer tout seul dans cette poursuite dangereuse. Le véritable suspense de l’histoire commence au moment où Strahinja retrouve sa femme qui, lors de la bataille entre lui et Vlah Alija, décide d’aider son adversaire. Finalement, malgré le choix surprenant de son épouse, Strahinja réussit à vaincre son adversaire. Le dénouement et la fin du chant sont tout aussi inattendus : selon les coutumes, la femme infidèle doit être punie d’une façon exemplaire et atroce¹⁰¹, mais – contrairement à la tradition et même en s’opposant à la volonté de sa belle-famille favorable à la punition – Banović Strahinja refuse cet acte répressif et décide de pardonner à sa femme.

S’il s’appuie naturellement sur le canevas proposé par ce chant épique, le réalisateur ne suit pas aveuglement le chanteur populaire et tente de recréer ou d’inventer les parties de l’histoire qui manquent. Mais ce qui nous intéresse en particulier dans son film, ce sont les motifs qui poussent les protagonistes à agir comme ils le font, et cela d’autant plus qu’ils ne sont pas suffisamment éclairés dans le chant populaire¹⁰². En d’autres termes, nous tenterons de répondre à la question suivante : le réalisateur Vatroslav Mimica, a-t-il réussi à trouver des raisons convaincantes qui justifieraient le comportement de ses héros ? [Figure 46 et 47, p. 339.]

Regardons de plus près d’abord le personnage d’Andja, et les motifs qui la poussent à devenir *autre*. Ce passage d’une identité à l’autre chez elle est progressif, jusqu’au moment où la jeune femme dépasse le point qui, selon tout code patriarcal, aurait dû être le point de non-retour : le moment où elle accepte de devenir l’amante de Vlah Alija et, par conséquent, « l’une des leurs ». Ce changement est souligné, dans le film, par l’apparence physique d’Andja : elle est marquée par des tatouages, signes indélébiles d’appartenance à une ethnie (ou une religion) particulière, ainsi que par un changement vestimentaire. L’autre moment

¹⁰⁰ Le père d’Andja prononce ces terribles paroles qui sonnent comme une condamnation à mort, preuve d’une tradition moyenâgeuse répressive plus favorable à la condamnation qu’au pardon : « Mon cher gendre, brave ban Strahinja, quelle folie s’est emparée de toi ? Mais ne sais-tu pas ceci ? Ne fût-elle restée qu’une seule nuit sous la tente du Turc, elle ne peut plus t’être chère ; Dieu l’anéantisse, la maudite, elle le préfère à toi, mon fils ; laisse-la, que le démon l’emporte ! » « Le combat du Ban Strahinja et d’Ali le Valaque », traduit par Auguste Dozon, in *L’Épopée serbe, Chants populaires héroïques*, Paris : Ernest Leroux, Editeur, 1888, p. 142.

¹⁰¹ Il s’agit d’un acte véritablement barbare pratiqué comme moyen de punition, au Moyen Âge, également par d’autres peuples européens : l’arrachement des yeux.

¹⁰² Jovan Deretić, « “Banović Strahinja”. Struktura i značenje » [“Banović Strahinja”. Structure et signification], in Jovan Deretić, *Ogledi i srpskoj književnosti*, Biblioteka Književnost i jezik, n°18, Beograd : Društvo za srpski jezik i književnost Srbije, 2007, p. 44-45.

décisif dans l'évolution psychologique de la jeune femme n'est que la suite logique du premier : il survient au cours de la bataille dramatique entre Strahinja et Vlah Alija, lorsqu'elle choisit intuitivement d'aider ce dernier – certes, non sans une lutte intérieure – montrant ainsi explicitement à son mari qu'elle a changé, qu'elle est devenue *autre*.

Mais, quelles sont les raisons de son choix ? Le réalisateur nous offre une réponse simple et probable, en mettant l'accent sur la sexualité de la jeune femme¹⁰³ qui, après beaucoup de tergiversations, finit par développer une véritable passion pour son amant et l'adversaire de son mari. Il s'agit en l'occurrence d'une sexualité féminine qui échappe au contrôle social, perturbant ainsi l'ordre et les relations patriarcales de la société. Mais si l'on peut accepter comme motif convaincant que – poussée par sa passion, par un érotisme libéré et épanoui auprès d'un partenaire étranger et *différent* – la jeune femme trouve la force de braver les interdits et de devenir, elle aussi, différente, *autre*, comment alors expliquer le geste de Banović Strahinja – geste extrêmement rare, peut-être même unique dans la tradition connue du Moyen Âge serbe : à la surprise de l'observateur moderne, celui-ci pardonne plus facilement l'infidélité de sa femme que la trahison des hommes de sa belle-famille.

Ce geste inattendu et généreux à l'égard d'une épouse qui a commis l'adultère pourrait être interprété de façons différentes. D'abord, on peut tenter de l'expliquer par le fait que la femme était, dans la culture traditionnelle, souvent infantilisée, et que par conséquent ses « erreurs » n'avaient pas le même poids que celles commises par les hommes. Ensuite, on peut proposer une autre lecture de ce geste de Banović Strahinja en tenant compte de l'éthique de l'épopée médiévale serbe. Cette lecture prendrait en considération le fait qu'il s'agit d'un chevalier chrétien¹⁰⁴ capable de faire la différence entre la lâcheté des hommes et « la faiblesse » des femmes : plus précisément, selon le code chevaleresque il ne pouvait pas accepter la trahison de son beau-père et de ses beaux-frères, et en tant que chrétien il devait pardonner « le péché » de son épouse. Toutefois, cette dernière explication devrait être nuancée et complétée, car lorsque les dignitaires de l'Église orthodoxe serbe se solidarisent avec son beau-père et revendiquent, au nom de la loi chrétienne, la punition de la jeune « pécheresse », Strahinja n'hésite pas à sortir de son rôle de bon et docile chrétien : il n'hésite pas en effet à enfreindre la loi en question avec des mots très explicites – « je préfère son

¹⁰³ Aleksandar Novaković, « Polomljena koplja. Usporedna analiza filmova *Čudo* Djordja Kadijevića i *Banović Strahinja* Vatroslava Mimice » [Les épées brisées. Une analyse comparée des films *Miracle* de Djordje Kadijević et *Banović Strahinja* de Vatroslav Mimica], in *Novi kadrovi...*, *Op. cit.*, p. 220-224.

¹⁰⁴ Son identité de chrétien est soulignée dans une scène symbolique où le beau-père de Strahinja lui offre une croix en or en signe de reconnaissance de ses exploits chevaleresques.

péché à votre sainteté ! » – suggérant que son pardon est motivé (aussi) par l'amour pour sa femme.

Quoi qu'il en soit, les différentes lectures possibles de ce geste fort d'un héros sorti de l'imagination populaire mènent à la même conclusion : à savoir que ce geste de pardon permet à l'héroïne de *Banović Strahinja* de revenir du statut de l'*autre* à sa première identité, ce que lui ouvre la possibilité de jouir à nouveau de sa pleine intégrité de femme.

* * *

Ce dernier film analysé dont l'action se situe au Moyen Âge démontre, à côté de ce qui a déjà été dit à son propos, une chose encore : le fait que l'altérité du féminin reste, à travers des époques et des types d'organisation sociale différents, un sujet de réflexion constant et un moyen d'autoréflexion sur les relations entre *soi* et l'*autre*. D'autre part, la taille de ce chapitre ainsi que le nombre et le prestige des réalisateurs évoqués – faut-il rappeler qu'Aleksandar Petrović, Dušan Makavejev, Emir Kusturica, Srdjan Karanović, Živko Nikolić et Srdjan Dragojević font partie du cercle restreint de meilleurs cinéastes serbes et yougoslaves ? – constituent également une preuve de l'importance accordée dans la cinématographie serbe aux thèmes liés à l'altérité du féminin. Toutefois, tous les sujets concernant le phénomène de l'*autre* et ses multiples facettes ne sont naturellement pas épuisés : on aurait pu, peut-être, aborder d'autres cas de stigmatisation de femmes dont l'altérité est perçue comme une transgression ou une trahison (de la famille, du peuple, de la patrie, etc.). Mais certains de ces cas sont déjà évoqués ailleurs, comme, par exemple, la stigmatisation de celles, désignées comme collaboratrices, qui étaient montrées du doigt comme *autre* idéologique dans *Slavica* et *J'étais plus forte*.

En guise de conclusion, il serait peut-être judicieux de souligner plus explicitement encore ce que nous avons exprimé de manières diverses et, espérons-le, argumentée lors de notre analyse : le fait que les personnages féminins que nous venons d'examiner, ces différents visages de l'*autre*, représentent essentiellement des métaphores de l'altérité. Comme on a pu le voir dans les films traités, leurs portraits sont brossés, en premier lieu, d'une façon qui nous permet d'appréhender les différents modes de conceptualisation des relations entre *soi* et l'*autre* au sein d'un contexte socioculturel concret. Ce *soi* – qui ne peut être défini que par rapport à *autrui* – est représenté dans la majorité des cas examinés comme porteur du regard de la population dominante sur l'*autre* à qui est associé le genre féminin. Qu'il s'agisse de personnages féminins incarnant l'*autre orientalisé* ou l'*autre occidentalisé*,

leurs représentations symbolisent un moyen d'autoréflexion permettant aux réalisateurs de porter un regard extérieur sur un sujet donné. Ainsi, en accordant à une femme le rôle d'un *autre* – au sens de l'étranger, mal connu ou inconnu – les cinéastes confirment, chacun à sa manière et en accord avec sa vision de l'altérité du féminin, ce que les anthropologues Lee Drummond, David Sutton et Peter Wogan ont dit au sujet des blockbusters américains¹⁰⁵ : que les œuvres cinématographiques représentent à la fois les dispositifs culturels qui réexaminent les concepts de l'identité, et les mythes modernes qui expriment des contradictions et des tensions socioculturelles.

¹⁰⁵ Voir : Lee Drummond, *American dreamtime: a cultural analysis of popular movies and their implications for a science of humanity*, Lanham, Md.: Littlefield Adams Books, 1996 ; David E. Sutton et Peter Wogan, *Hollywood blockbusters : the anthropology of popular movies*, Oxford ; New York : Berg, 2009.



Fig. 37 : Izabela et Ahmed, *Une affaire de cœur*, 1967.



Fig. 38 : Beli Bora avec son épouse,
J'ai même rencontré des Tziganes heureux, 1967.



Fig. 39 : La chanteuse Lenča, *J'ai même rencontré des Tziganes heureux*, 1967.

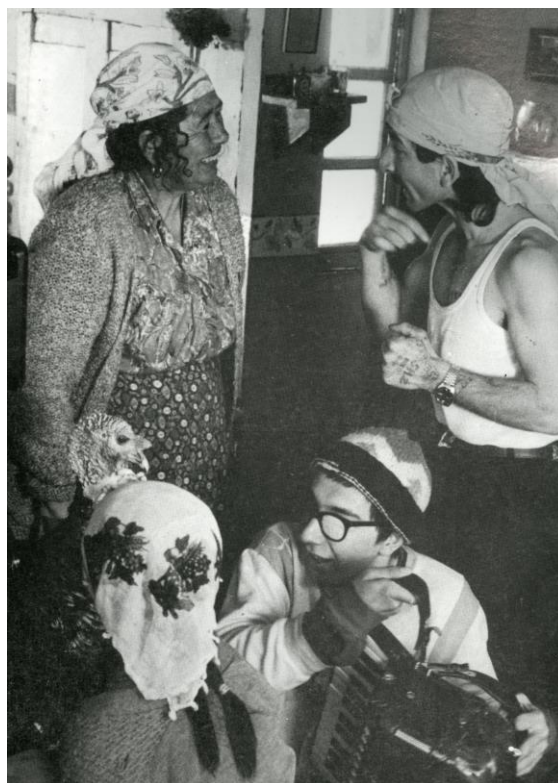


Fig. 40 : La grand-mère Hatidža avec sa famille, *Le Temps des Gitans*, 1989.



Fig. 41 : Azra, une mariée volante, *Le Temps des Gitans*, 1989.



Fig. 42 : Amerikanka, *Incroyable mais vrai*, 1984.



Fig. 43 : Liza parmi les soldats serbes, *Joli village, jolie flamme*, 1996.



Fig. 44 : Liza et Velja, *Joli village, jolie flamme*, 1996.



Fig. 45 : L'institutrice entre dans le tunnel, *Joli village, jolie flamme*, 1996.



Fig. 46 : Andja et Vlah Alija, *Banović Strahinja*, 1981.



Fig. 47 : Andja et Strahinja, *Banović Strahinja*, 1981.

VI

FEMME(S) CONTEMPORAINE(S) : LA (PERMANENTE) QUÊTE D'ÉMANCIPATION

« Être une épouse n'est pas un métier !¹»

« Ceux qui font les révolutions à moitié n'ont fait que se creuser un tombeau.²»

*Mes yeux sont la mer Adriatique
Mes cheveux, les champs pannoniques
Mélancolique est mon âme slave
Je suis une Yougoslave³*

1. LA « NOUVELLE FEMME YUGOSLAVE »

Pendant la Seconde Guerre mondiale plus de 100 000 femmes yougoslaves ont combattu dans l'armée de libération nationale et 25 000 d'entre elles ont été tuées. À ces faits significatifs il faut en ajouter encore un tout aussi important : comme nous l'avons précisé dans la partie introductive de cette étude, durant cette guerre, le statut des femmes a été profondément modifié grâce à l'idéologie du Parti communiste et de son programme révolutionnaire qui leur ont accordé un nouveau rôle et promis une place « plus juste » dans la nouvelle société qu'il restait à construire. Ce changement notable a été déjà mis en œuvre en 1942 avec, on l'a vu, la formation du Front antifasciste des femmes de Yougoslavie, qui a grandement contribué à l'émancipation féminine : c'est lui, en effet, qui a ouvert les possibilités susceptibles de mener progressivement à la réalisation d'un nouveau concept dans

¹ [Biti žena nije zanimje!] : *Une Fille étrange* [Čudna devojka, 1962] de Jovan Živanović.

² Saint-Just, *Convention*, Rapport du 26 février 1794 (premier décret de ventôse).

³ [Oči su mi more jadransko
Kose su mi klasje panonsko
Setna mi je duša slovenska
Ja sam Jugoslovenka.]

Le refrain de *Jugoslovenka*, un titre de la chanteuse Lepa Brena, écrit par Miloš Mandić et Marija Čajić. Voir : https://www.youtube.com/watch?v=gsKn5KX6XnU&ab_channel=LepaBrena. Traduction de l'auteure.

les rapports des genres et, par conséquent, à l'apparition d'un nouveau type de femme que l'on peut appeler la « nouvelle femme yougoslave ».

Certains traits de ce type de femme se trouvent déjà évidemment chez les héroïnes des films de partisans que nous avons longuement analysés dans le chapitre *La partisane – d'abord combattante, femme ensuite*, telles que Slavica, Marija, Zlata ou Devojka. Mais, d'après les promesses des idéologues révolutionnaires titistes, il fallait attendre la libération et l'instauration de la nouvelle société socialiste afin de créer toutes les conditions nécessaires pour la réalisation de ce nouveau statut des femmes. Dans ce chapitre nous allons justement tenter d'examiner, dans un premier temps, les représentations cinématographiques de la « nouvelle femme yougoslave » dans la première décennie de la Yougoslavie socialiste, avant d'élargir notre analyse aux décennies postérieures, ce qui devrait nous permettre de saisir les points principaux de l'évolution, tout au long de la période de référence, de l'image de la femme contemporaine dans le cinéma serbe.

Pour commencer, rappelons que les femmes yougoslaves sont après la Seconde Guerre mondiale officiellement sorties de la sphère privée et domestique et entrées dans la sphère publique. En d'autres termes, la nouvelle société communiste ou, plus exactement, le régime titiste a tenu ses promesses et leur a garanti des droits égaux à ceux des hommes dans tous les domaines de la vie sociale. Ces progrès considérables sur le plan législatif ne pouvaient évidemment pas passer sans conséquences positives sur les plans social et politique : profitant d'une ouverture du marché du travail plus large que jamais auparavant, les femmes ont été naturellement sollicitées pour participer également à la vie politique et occuper des fonctions publiques. Cela dit, leur position dans la société durant les premières années du régime titiste était en général encore fragile, en tout cas plus fragile que celle des hommes. Certes, au lendemain de la guerre déjà les femmes se sont mises à participer à titre égal avec les hommes à la reconstruction du pays tout en essayant de trouver leur nouvelle place dans la société qui était en train de se constituer conformément aux valeurs de la révolution. Mais, en même temps, elles ont été contraintes de faire face aux conséquences lourdes de la guerre qui venait de se terminer : à côté des difficultés causées par la perte de leurs proches et par la destruction de leurs biens et moyens d'existence, elles ont été souvent obligées d'affronter seules la dure réalité de la vie quotidienne et de reprendre les emplois délaissés par les membres masculins de leurs familles – leurs maris, fils, pères et frères – qui avaient péri au front.

Toutes ces particularités qui caractérisent la position socio-historique de la « nouvelle femme yougoslave » ont plus ou moins trouvé leur écho dans le cinéma. Pour illustrer les

différents aspects de la condition féminine dans la période d'après-guerre, nous avons choisi d'examiner d'abord deux films réalisés au début des années soixante qui nous paraissent à ce titre emblématiques : *Une fille en trop* [Prekobrojna, 1962] de Branko Bauer, et *Radopolje* (1963) de Stole Janković. Il s'agit par ailleurs d'œuvres qui reflètent bien l'atmosphère de l'époque et qui possèdent certains points communs⁴, ce qui pourrait sans doute s'expliquer par le souci de leurs réalisateurs d'adapter leur vision du monde, de la société et de la femme à « l'horizon d'attente », celui souhaité, ou plutôt *attendu*, par le régime titiste.

2. LES FEMMES DU « VILLAGE DES FOULARDS NOIRS »

Même s'il est sorti un an après *Une fille en trop*, nous évoquerons en premier lieu *Radopolje*, et cela pour une raison simple : son action est située dans la période de l'immédiat après-guerre – ce qui nous permet d'observer la position de la femme, ou plus exactement sa représentation, tout au début de l'instauration du communisme – alors que l'histoire du premier film cité se déroule plusieurs années après, au moment où la reconstruction du pays battait son plein. Pour décrire de façon concise *Radopolje* – le lieu de l'action de ce film – il n'y a sans doute pas de moyen plus efficace que la métaphore employée par un des personnages : « le village des foulards noirs ⁵ » [selo crnih marama]. En effet, dans cette image se reflète de façon percutante et symbolique la réalité d'un village détruit par les nazis et vidé de ses habitants masculins : tous les villageois ont été tués sauf un, Ilija, qu'on soupçonne d'être collaborateur, tandis que les femmes, pour la plupart veuves, tentent de reconstruire les foyers incendiés. Arrêtons-nous d'abord sur la dimension symbolique de l'image du foulard noir.

Il nous semble utile de rappeler ici que, selon une longue tradition encore vivante, le foulard noir est porté dans la campagne serbe en signe de deuil (ce qui est par ailleurs le sentiment dominant de ce film). Car, même si la guerre est terminée, les malheurs se succèdent dans la vie des femmes de *Radopolje*, alors que les souffrances liées aux expériences douloureuses vécues pendant des années sont toujours aussi vivantes. C'est pourquoi il n'est pas étonnant que plusieurs scènes montrent les funérailles et les rites de deuil

⁴ La proximité de ces deux films est accentuée aussi par le fait que l'un de leurs rôles principaux est interprété par Milena Dravić, actrice phare du cinéma yougoslave des années 1960-1970.

⁵ En 2008, presque un demi-siècle après *Radopolje*, un autre réalisateur serbe, Uroš Stojanović, a choisi de traiter un sujet similaire dans son film *Charleston et Vendetta* [Čarlston za Ognjenku], mais en se référant à la période qui suit la fin de la Grande Guerre. Il aurait été intéressant de comparer les approches choisies par les deux réalisateurs, mais nous avons abandonné cette idée pour une raison évidente : *Charleston et Vendetta* est sorti après la période de référence de notre étude.

qui paraissent de surcroît authentiques, ce qui donne à cette œuvre de Stole Janković une dimension ethnographique. Ce qui pourrait étonner, en revanche, ce sont les scènes dans lesquelles on peut également voir les femmes accomplir les rituels d'enterrement traditionnellement pratiqués par les hommes. Mais cette « anomalie » est évidemment voulue et conditionnée par les circonstances, l'absence des hommes, ce qui renforce l'impression de tragique qui se dégage de ce film. [Figure 48, p. 397.]

Parmi les scènes qui dépeignent les rites de deuil, l'une est particulièrement saisissante : elle montre plusieurs femmes *pleureuses* [narikače ou tužilice] qui exécutent des chants funèbres, c'est-à-dire des complaintes par lesquelles elles pleurent littéralement les morts⁶. La particularité de ces pleureuses ou, plus exactement, de l'acte qu'elles exécutent se cache dans sa double signification symbolique : tout en participant au partage d'une expérience collective lors de l'enterrement d'une quelconque personne, chacune de ces pleureuses pleure en même temps l'un de ses propres proches. Vues sous cet angle, on pourrait dire que les femmes de *Radopolje* incarnent également un double destin commun, le même que nous avons évoqué à propos des représentations de la mère en temps de guerre : elles symbolisent à la fois la condition des femmes et la tragédie collective.

C'est sans doute cette position – archétypale, pourrait-on dire – qui conditionne également leur attitude en les rendant courageuses, persévérantes, prêtes à vivre *malgré tout*. C'est en tout cas l'attitude de l'une des héroïnes principales de ce film, Kata Plećaš, qui s'engage courageusement à prendre en charge le destin du village en ruine et accepte d'exercer la fonction de « président » [predsjednik], c'est-à-dire maire du village⁷. Ferme, austère, mais en même temps avec un côté maternel dans son attitude, Kata est déterminée à reconstruire les habitations détruites et tente de faire venir les hommes et d'obtenir l'aide des nouveaux responsables politiques et administratifs. Ses efforts semblent porter leurs fruits et l'espoir des femmes de Radopolje renaît avec l'arrivée de Božina, un soldat solitaire. Mais cette apparition du personnage masculin principal a également un impact direct sur le plan structurel du film puisqu'avec lui commence, en même temps, la vraie intrigue car le soldat entrera bientôt dans une relation amoureuse avec la belle-fille de Kata, relation à travers laquelle se reflète la complexité de la condition féminine dans le contexte social d'après-

⁶ Selon la tradition coutumière liée aux rites funéraires, ces chants funèbres des pleureuses sont souvent accompagnés de leurs cris et hurlements de douleur, et parfois même de gestes d'automutilation volontaire (elles se griffent le visage, par exemple, ou se coupent les cheveux).

⁷ D'ailleurs, tous les villageois s'adressent à elle en utilisant ce terme *predsjednik* au masculin (« le président »), mais il faut souligner qu'il n'y a pas de ton moqueur dans cette forme de communication, au contraire : Kata est respectée et soutenue par tous, par des hommes aussi bien que par des femmes, et cette appellation, véritable marque de respect, met en avant ses qualités aux yeux des autres.

guerre. C'est un thème important pour notre analyse et nous en parlerons évidemment un peu plus tard mais, pour l'instant, regardons de plus près un autre personnage féminin qui établit, avec ce soldat, une toute autre relation liée à une ancienne tradition coutumière serbe.

Il s'agit d'une jeune fille, Mrvica, qui représente le pendant féminin de Božina : comme ce soldat, elle est solitaire et sans aucune famille. C'est pour cette raison aussi qu'elle lui propose de devenir sa sœur, ce que celui-ci accepte volontiers. Le réalisateur nous offre par la suite une image touchante des relations entre frère et sœur tout en exploitant habilement le motif traditionnel de *confraternité*, c'est-à-dire de la fraternité d'adoption [bratimljenje]⁸ qui possède, rappelons-le, une valeur symbolique particulière dans l'imaginaire populaire serbe. Ce motif de fraternisation n'est certainement pas ici introduit par hasard car il se prête à une double interprétation. Premièrement, nous ne pouvons pas nous empêcher d'y voir une allusion à l'un des deux éléments qui composaient la célèbre devise du régime titiste : « fraternité et unité » [bratstvo i jedinstvo]. Et, deuxièmement, il nous semble clair qu'à travers cette relation de confraternité, le réalisateur a voulu faire passer l'idée de la nouvelle position de la femme, désormais égale de l'homme, et non plus inférieure à lui comme auparavant. C'est d'ailleurs suggéré dans une scène fort significative qui, pour accentuer cette idée, va même jusqu'au renversement des rôles traditionnels : ainsi, lorsque Božina demande qu'on lui attribue un travail à faire – Mrvica lui répond : « Non, tu n'as qu'à te reposer, nous [les femmes] nous occuperons de tout »⁹

Par ailleurs, dans une certaine mesure, Božina est traité par son entourage féminin comme une sorte de divinité, ce qui est suggérée aussi par la symbolique de son prénom¹⁰. Toutefois, il faut nuancer cette observation étant donné que tout homme qui se manifeste au village est traité d'une manière similaire : les femmes l'entourent, flirtent avec lui en montrant ouvertement, par une hospitalité excessive, leur intérêt pour le nouveau venu. En d'autres termes, elles se comportent d'une manière qui, traditionnellement, n'est pas considérée comme un modèle à suivre dans un milieu patriarcal. La raison d'un tel comportement inédit est, bien sûr, facile à expliquer : il est conditionné tout simplement par la situation très particulière dans laquelle se sont trouvées les femmes du « village des foulards noirs » après

⁸ Mrvica et Božina deviennent ainsi sœur et frère d'adoption : *posestrima* et *pobratim*. Au sujet de ce phénomène, Francis Conte note : « En Serbie comme au Monténégro, cette confraternité (qui se fait aussi bien entre hommes qu'entre femmes, ou même entre hommes et femmes) n'a pas encore cessé d'être à l'honneur ». Voir : Francis Conte, *Les Slaves. Aux origines des civilisations d'Europe centrale et orientale (VI^e-XIII^e siècles)*, Paris : Albin Michel, 1986, p. 279-282.

⁹ [Samo ti ćuti i uživaj, sve ćemo mi same]. Toutes les traductions des citations et des fragments tirés des différents films sont faites par l'auteur.

¹⁰ Le prénom *Božina* est dérivé du terme Bog [Dieu], et utilisé ici sous la forme de l'augmentatif.

la mort des habitants masculins. Pour cette même raison d'ailleurs, les femmes adoptent une attitude conciliante par rapport à Ilija, homme perçu comme un « traître » et, par conséquent, exclu de la communauté. Lorsque, à la surprise générale, l'une des villageoises tombe enceinte de lui, les autres se montrent, malgré tout, compréhensives à son égard : « Pourvu qu'on entende les pleurs d'un bébé ! »¹¹, s'exclame l'une d'entre elles pour commenter cet événement inattendu. Car, dans la situation donnée, « c'est la vie qui compte », c'est-à-dire la reproduction sociale et la survie du village. On le voit donc bien : contrairement à ce qu'on a pu constater dans les films analysés dans le chapitre précédent, une telle « violation » de l'ordre social est dans ce cas précis pardonnée pour une raison simple – elle sert l'intérêt commun plus qu'elle ne le contrarie.

Revenons maintenant à la relation émotionnelle délicate qui s'établit entre Božina et la belle-fille de Kata, que nous avons évoquée plus haut. Après avoir passé la nuit avec le soldat, cette dernière confesse « son péché » à sa belle-mère dans une scène assez bouleversante. Pourquoi ? La particularité de cette scène provient du fait que les deux femmes pleurent le même homme mort à la guerre – le fils de l'une et le mari de l'autre. C'est pourquoi d'ailleurs la jeune femme éprouve des sentiments de honte, de gêne et de regret mélangés, en même temps que sa passion amoureuse pour le nouvel homme dans sa vie. [Figure 49, p. 397.] Ce qui est particulièrement touchant, c'est la solidarité de deux femmes qui souffrent en même temps ainsi que la force du caractère de Kata : plus expérimentée, cette dernière trouve la force non seulement de pardonner à sa belle-fille son « acte d'infidélité » mais aussi de lui apporter soutien et consolation. Dans des circonstances « normales », une telle indulgence serait pratiquement inimaginable dans une société traditionnelle et patriarcale. Mais la raison évoquée précédemment et l'instinct de survie ont été à l'évidence plus forts que les normes éthiques d'une tradition surannée. Les preuves en sont ces mots que Kata prononce lors des échanges avec sa belle-fille : « Il faut se réjouir, reconstruire des maisons, vivre la vie ¹² ». Dans cette scène, nous voyons à nouveau une idée – ou ne vaudrait-il pas mieux dire, un leitmotiv – qui revient régulièrement dans les films yougoslaves des premières décennies d'après-guerre : idée selon laquelle tout le monde doit servir le but commun qui est supérieur aux intérêts individuels. En ce sens, on peut voir dans cette scène le reflet de la politique nataliste et familialiste de l'époque.

¹¹ [Samo neka zakmeči !]

¹² [Treba se veseliti / treba kuće podići / treba živjeti život.]

La fin du film, à la fois tragique et prometteuse, est très significative pour la compréhension du message idéologique lié au statut de la « nouvelle femme yougoslave ». Lors de la reconstruction de l'une des maisons, Božina meurt dans un accident, ce qui provoque un fort sentiment de désespoir chez les femmes car, sans lui, il leur paraît impossible de redonner vie au village. Mais, ce même sentiment pousse les plus jeunes d'entre elles – celles sur lesquelles, aux yeux du réalisateur, reposera l'avenir de la nouvelle société yougoslave – à chercher une autre solution, hors de Radopolje. En effet, confrontées à la réalité morose de la vie dans « le village des foulards noirs », elles prennent conscience que leur génération n'est pas condamnée, métaphoriquement parlant, à porter ces foulards et que de nouvelles opportunités s'ouvrent pour les femmes : elles pourraient, au même titre que leurs confrères masculins, aller à l'école, travailler dans les usines, ou encore obtenir une formation professionnelle... Dans la scène finale, on les voit d'ailleurs partir du village en chantant, ce qui est un message d'optimisme explicite destiné à tous les jeunes de l'époque, en particulier à ceux en détresse à cause de la guerre. Car, « il faut chanter » même avec le cœur lourd, comme le souligne Mrvica à cette occasion.

3. D'UNE FILLE « EN TROP » À UNE FILLE MODÈLE

L'une des possibilités qui s'offraient aux jeunes filles de Radopolje consistait, comme le remarque l'une d'entre elles, à rejoindre les brigades dans les Actions ouvrières de jeunesse [Omladinske radne akcije]¹³ qui permettaient aux jeunes gens non seulement de suivre une formation professionnelle mais aussi d'acquérir une nouvelle expérience : entre autres choses, de voyager, de faire des rencontres et d'échanger avec des jeunes de différentes régions yougoslaves. C'est justement le sujet autour duquel est tissée l'histoire de la comédie romantique de Branko Bauer, *Une fille en trop* [Prekobrojna]. L'engagement des jeunes dans la reconstruction du pays était à l'époque le thème d'actualité par excellence, mais ce film attirait aussi l'attention à cause d'un autre détail : son action se référait à la construction de l'autoroute à travers la Yougoslavie qui, en plus de son importance économique, avait une forte charge symbolique et idéologique pour le régime communiste, raison pour laquelle on l'a baptisée, à l'initiative personnelle du maréchal Tito, « L'autoroute de la Fraternité et de l'Unité ».

¹³ Apparues déjà au cours de la Seconde Guerre mondiale, les brigades de travail de la jeunesse sont massivement créées en Yougoslavie aussitôt après la libération afin d'assurer la main d'œuvre nécessaire pour la reconstruction et la modernisation du pays. Dans des activités diverses ont ainsi été inclus des jeunes gens venus de villes et de campagnes de toutes les régions yougoslaves, qui travaillaient bénévolement et recevaient parallèlement une formation professionnelle. [Figure 50, p. 398.]

Comme le suggère déjà cette courte introduction à l'analyse d'*Une fille en trop*, ce film avait pour but primordial la promotion, auprès du jeune public surtout, des Actions ouvrières de jeunesse et de leurs valeurs idéologiques, en particulier de la *fraternité* et de l'*unité* des jeunes originaires de différentes ethnies. D'autre part – et c'est le point sur lequel nous allons focaliser notre attention – en mettant l'accent sur un personnage féminin, le titre du film laisse entendre que le réalisateur avait pour objectif, une fois encore, de raconter l'histoire d'une jeune femme qui devait servir de modèle au public visé. En effet, Branko Bauer suit l'évolution d'une jeune paysanne, naïve et honnête, avec une éducation limitée, qui retrouvera à la fin son véritable chemin, celui qui la mènera à devenir l'une des avatars de la « nouvelle femme yougoslave ».

L'intrigue est par ailleurs simple et se construit autour d'un schématique triangle amoureux. La jeune paysanne Ranka, surnommée Malena¹⁴, est amoureuse de Mikajlo parti de leur village natal pour s'engager dans une brigade de jeunes participant à la construction de l'autoroute. Pour être près de son amoureux, Ranka décide de le suivre et rejoint clandestinement sa brigade où, n'étant pas passée par une procédure officielle d'inscription comme les autres participants, elle est traitée dans un premier temps comme une personne qui est « en trop » [prekobrojna]. [Figure 51, p. 398.] Les choses se compliquent davantage pour Ranka lorsqu'elle découvre bientôt, stupéfaite, que Mikajlo s'efforce de l'éviter à tout prix parce que, entre temps, il est tombé amoureux d'une autre fille, une citadine – l'étudiante Nada. Mais, disons-le d'emblée, il s'agit en réalité d'un faux triangle amoureux, car cette dernière n'a pas de sentiments pour le jeune paysan, et on comprend vite que ce procédé schématique sert au réalisateur à la fois pour rendre l'intrigue plus attrayante et pour trouver le mobile qui poussera la protagoniste à agir et à déclencher le processus de son émancipation. En outre, ce procédé a permis au réalisateur de présenter des filles d'origine sociale différente et de mettre en avant les disparités entre les jeunes des milieux ruraux et ceux provenant de milieux urbains. Leurs attitudes vis-à-vis du comportement en public, des relations amoureuses ou de l'émancipation féminine, par exemple, sont mises en opposition mais d'une manière qui valorise les « hautes qualités morales » des uns et des autres, c'est-à-dire les qualités « universelles » de la jeunesse communiste yougoslave : solidarité, camaraderie, honnêteté, patriotisme et, bien sûr, leur capacité de travail acharnée. [Figure 52, p. 399.]

L'un des points charniers du film est présenté dans la scène où Ranka, désespérée à cause du désintérêt de Mikajlo, pense à se jeter dans la rivière Morava. Ce moment

¹⁴ Malena signifie la petite.

apparemment dramatique sert, en réalité, au réalisateur à faire le point – par l’intermédiaire d’un ingénieur avisé qui, de surcroît, joue un rôle paternel auprès des jeunes brigadiers – sur la situation préoccupante des jeunes filles à la campagne que l’on traitait à l’époque « comme des veaux », pour paraphraser une expression citée plus bas. Voici ce que dit exactement l’ingénieur à ce propos :

Où nous mènerait tout cela si tout le monde se jetait dans la rivière à cause d’une bise. Sois heureuse qu’on ne t’ait pas mariée. Je connais vos mariages et vos amours. On vous vend comme des veaux. Et après, tu es obligée de marcher trois pas derrière un Mikajlo, de lui laver les pieds et de peiner à la tâche, alors que lui, il te frappe lorsqu’il est saoul. Voilà, c’est ça, votre amour !¹⁵

Cette intervention, ou plutôt « leçon » de l’ingénieur a, en fait, une double fonction. D’une part, elle sert d’avertissement pédagogique destiné aux jeunes spectateurs de l’époque, ceux qui se seraient encore laissés faire (n’oublions pas que le cinéma avait alors, entre autres, une fonction éducative). Et, d’autre part, elle prend le rôle d’un procédé rhétorique dont le but est de créer les conditions pour dynamiser l’intrigue et préparer le suspense. D’ailleurs, après cette « leçon », Ranka adopte une nouvelle attitude et sa vision du monde qui l’entoure change profondément : Mikajlo cesse d’être le centre de son univers, et elle commence à s’intéresser à d’autres choses – aux cours de couture et à la vie sociale. Elle se fait de nouveaux amis, et devient aussi copine avec Nada avec laquelle elle établit une complicité qui dépasse tous les problèmes provoqués par sa jalousie. L’apparence physique de Ranka change pareillement : elle se fait couper les cheveux et commence à porter une coiffure moderne.

Tous ces changements, très positifs aux yeux de son entourage, métamorphosent la jeune femme au point qu’elle devient populaire auprès des autres brigadiers, ce qui ne pouvait naturellement que susciter, conformément à la logique du film, l’attention et, peu après, la réaction « adéquate » de Mikajlo. L’histoire se termine ainsi de façon peu originale, comme on l’attendait d’une histoire avec une morale : les deux amoureux se réconcilient et peuvent désormais envisager, avec l’optimisme et un nouvel esprit, leur avenir commun dans la société moderne yougoslave. Ce *happy end* a été possible, nous suggère le réalisateur, grâce au contexte social dans lequel ont évolué les deux protagonistes car c’est précisément ce contexte, qui leur a permis à tous les deux de changer et de faire fructifier l’expérience qu’ils ont acquise dans un cadre collectif et au contact des autres « camarades ».

¹⁵ [Kad bi se danas zbog svakog poljubca skakalo u Moravu, kud bi stigli. A ti budi srećna što te nisu udali. Znam ja te vaše udaje i ljubavi. Još vas prodaju kao telad. A posle bi ceo vek išla iza nekog Mikajla tri koraka, prala mu noge i rintala a on bi te motkom kad se napije. Eto to je ta vaša ljubav.]

Cette fin accentue davantage l'impression qui se dégage depuis le début d'*Une fille en trop*, à savoir que ce film de Branko Bauer jouait assurément un rôle d'outil de propagande de l'État, avec l'attention à peine voilée du réalisateur de faire passer des messages moralisateurs et idéologiques au public cible. Parmi ces messages, on trouve aussi ceux qui relèvent du domaine de notre analyse, en particulier les idées sur l'égalité entre les femmes et les hommes et sur la nécessité de l'émancipation des nouvelles générations de femmes. Cette dernière idée est, par exemple, exprimée de façon sous-jacente tout au long du film et elle consiste à dire que les femmes émancipées sont bien plus armées pour séduire les hommes de leurs rêves. C'est en tout cas la « leçon » que retient Ranka en observant Nada avant de l'imiter, ce qui fera d'elle, à son tour, l'exemple à suivre, mais cette fois par les jeunes spectatrices.

En tenant compte de ce dernier fait mais aussi d'autres idées exprimées dans *Une fille en trop*, on pourrait conclure que le réalisateur s'est servi de l'histoire d'un jeune couple de paysans, ainsi que des stéréotypes et des valeurs traditionnelles, pour mieux valoriser la propagande officielle. Mais, chose intéressante : mêmes si les messages moralisateurs sont bien présents et facilement détectables dans cette œuvre cinématographique, ils n'ont pas diminué sa popularité auprès des jeunes de toutes les régions de la République Fédérative Socialiste de Yougoslavie (RSFY). La raison en est simple : en optant pour le genre de la comédie romantique, le réalisateur a réussi à incorporer ses messages avec beaucoup d'habileté, grâce avant tout à l'approche comique du sujet traité qui lui a permis de broser même les scènes dramatiques avec un certain degré d'humour.

4. UN AUTRE REGARD SUR LA « NOUVELLE FEMME YUGOSLAVE »

Nous avons dit qu'*Une fille en trop* ainsi que *Radopolje* correspondaient bien à « l'horizon d'attente » suggéré, pour ne pas dire défini, par le régime communiste. Mais, à la même époque – et parallèlement à ces deux films – dans les salles de cinéma yougoslaves commence la diffusion des œuvres qui dépassent largement cet « horizon ». Très différents de ce qu'on a pu voir jusqu'alors, ceux-ci présentent également une tout autre image de la femme contemporaine, une image qui se distingue ostensiblement de celle que la propagande d'État s'efforçait de construire et fortifier à travers les médias. Il s'agit principalement des films de production hollywoodienne, qui donnaient une vision embellie du monde actuel, mais aussi de toute une série de films yougoslaves inspirés en grande partie par des œuvres cinématographiques occidentales. Ces derniers appartiennent, rappelons-le, au courant de *film intimiste* traitant des thèmes du quotidien, de l'homme ordinaire et de l'intime. Ainsi, grâce à

ces œuvres faites non seulement par les réalisateurs étrangers, mais aussi yougoslaves, à la place d'un idéal féminin créé durant la révolution – et largement présent dans les films de partisans ainsi que dans ceux qui reflétaient le discours officiel et visaient « l'horizon d'attente » recommandé – les images des femmes marquées par l'esprit de la modernisation et la libéralisation des mœurs deviennent visibles également sur le grand écran.

Nous avons choisi de soumettre à une analyse plus détaillée trois films qui nous semblent représentatifs et, par conséquent, susceptibles de bien illustrer les tendances cinématographiques de la représentation de la femme de cette période : *L'Amour et la Mode* [Ljubav i moda], comédie musicale de Ljubomir Radičević sortie en 1960 ; *Une Fille étrange* [Čudna devojka] réalisé par Jovan Živanović en 1962, et *Les jours* [Dani, 1963] d'Aleksandar Saša Petrović.

La première comédie musicale romantique réalisée en Yougoslavie, *L'Amour et la Mode* a eu sans doute l'effet d'un feu d'artifice sur le spectateur de l'époque. Habitué au cinéma à fort accent idéologique dont les bons exemples sont *Radopolje* et *Une fille en trop*, il a dû se sentir, dans l'univers coloré et resplendissant proposé par Ljubomir Radičević, comme dans un rêve dont la magie ne dure que jusqu'au réveil. Faite selon les recettes hollywoodiennes et sortie à une époque encore rigoriste, cette comédie musicale qui représente une véritable révolution cinématographique ne pouvait pourtant pas passer sans susciter des réactions controversées. Et s'il a eu un énorme succès auprès du public, surtout auprès des jeunes, ce film a été, en revanche, mal accueilli par la critique de son temps : celle-ci l'a même accusé d'être un « kitch » déformant l'image de la « réalité yougoslave » et, pis encore, d'être un instrument de promotion des valeurs superficielles et de propagande en faveur de la culture occidentale. Ainsi, par exemple, le critique Milutin Čolić l'a comparé à un « cocktail de boissons qui accompagnent un fast-food », D. Adamović n'a pas caché son étonnement et même son dégoût devant ses « dialogues » mal articulés, tandis que Žika Bogdanović a conclu que « l'intention présumée » du film était de créer une « déformation de la vie moderne »¹⁶. Mais avec le temps, le regard sur ce film a radicalement changé. Contrairement aux critiques de l'époque, les spécialistes contemporains le perçoivent comme un phénomène sociologique qui a séduit le public et l'a influencé à différents niveaux en

¹⁶ Cité d'après : Sonja Ćirić, « Fenomen : Ljubav i moda » [Un phénomène : *L'amour et la Mode*], *Nedeljnik Vreme*, n° 520, décembre 2000.

URL : https://www.vreme.com/arhiva_html/520/32.html?fbclid=IwAR20dSXbgV_jl2m2oIU7j8MY8wVfLqj0sQINaJBoDgixA3saOwbSNzi4TUo

soulignant que son goût musical et son attitude à l'égard du divertissement et de la mode étaient fortement marqués par *Amour et la Mode*.

Ce qui est important pour notre analyse de ce film de Ljubomir Radičević, c'est bien sûr la manière dont il a présenté l'image de « la nouvelle femme », incarnée par plusieurs protagonistes féminines et en particulier par son héroïne principale, une jeune et brillante belgradoise. Disons-le d'emblée : il s'agit d'une tout nouvelle représentation de la femme – audacieuse, voire même provocante – ostensiblement différente de tout ce que les spectateurs serbes et yougoslaves avaient pu voir jusqu'alors. En effet, les jeunes héroïnes de *L'Amour et la Mode* possèdent toutes les qualités des modèles hollywoodiens qu'elles imitent : elles sont à la fois modernes, indépendantes, dynamiques, polyvalentes et, surtout – urbaines. Cette image resplendissante avait évidemment tous les atouts pour dominer complètement les stéréotypes de la femme contemporaine et pour devenir rapidement l'expression de l'idéal féminin d'une nouvelle époque¹⁷. Le succès de ce film de Ljubomir Radičević auprès du grand public a par ailleurs clairement démontré l'intérêt pour des sujets « plus légers », tels que le divertissement, les histoires d'amour et la vie quotidienne des personnes (presque) ordinaires. Le réalisateur a même avoué que son but n'était pas de créer une œuvre d'une grande valeur artistique, mais une comédie légère, divertissante et « authentiquement yougoslave » dont avait besoin le grand public¹⁸. Cet aveu annonçait, avant l'heure, une tendance qui n'aura une place importante dans le cinéma serbe que plus tard, avec l'apparition de la société de consommation.

Conformément aux règles peu exigeantes de la comédie romantique, Ljubomir Radičević a donc opté pour une intrigue légère et divertissante autour de laquelle il a tissé une histoire d'amour entre une jeune étudiante, Sonja, et un créateur de collections de haute couture, Bora. Afin de financer leur spectacle aérien, la jeune femme et ses amis organisent un défilé de mode pour Yougochic [Jugošik], la maison de mode pour laquelle travaille Bora, qui est de son côté obligé de précipiter ce défilé pour griller son principal adversaire, Yougomoda [Jugomoda]. Plusieurs péripéties comiques se succèdent au fil du temps, mais le dénouement heureux s'annonce vite : tous les participants réussissent à réaliser leurs plans, tandis que Sonja et Bora tombent amoureux l'un de l'autre. En outre, la fin romantique du film se produit, pour paraphraser l'historienne croate Antia Buhin, dans un style grandiose de la

¹⁷ Miroslava Malešević, « Temptations of a socialist paradise : Reflections of a consumerist society in Yugoslavian films of the 1960s », *Glasnik Etnografskog instituta*, vol. 60, n° 2, 2012, p. 114.

¹⁸ Anita Buhin, « Love and fashion: musical comedy and Yugoslav dolce vita », *Studies in Eastern European Cinema*, 2019, p. 7.

dolce vita à l'italienne¹⁹ : avec le baiser passionné des héros dans une fontaine. D'ailleurs, si on se réfère à cette scène finale, mais aussi à quelques autres, on pourrait dire, ajoute-t-elle, que *L'Amour et la Mode* représente en fait une projection de la « *dolce vita* yougoslave » à la sauce socialiste.

Le succès de ce film, il faut le rappeler, est dû en particulier à son héroïne principale, la belle et élégante Sonja, étudiante en architecture, qui devient, aux yeux des spectatrices, un modèle et un idéal à atteindre. Il s'agit d'une jeune femme ambitieuse qui conduit un scooter, porte des « robes vichy » et passe son temps libre avec des amis dans un aéro-club où elle s'entraîne comme pilote de planeur. [Figure 53 et 54, p. 399 et 400.] En réalité, c'était un idéal inatteignable : pour les filles ordinaires la réalisation des objectifs poursuivis par Sonja était peu faisable et la majorité d'entre elles aurait éventuellement pu se procurer les modèles de crochet pour les robes portées par les actrices dans le film. Quant aux autres « éléments de modernisation » mis en avant dans le film – éléments qui, en fait, se référaient implicitement à la réalité et au *modus vivendi* des sociétés occidentales – il est bien clair qu'une bonne partie de cette *dolce vita* yougoslave était fictive. Cela dit, il serait sans doute faux de conclure que cela traduit une démarche manipulatrice de la part du réalisateur de *L'Amour et la Mode* : il s'agit plutôt, nous semble-t-il, d'une volonté complaisante d'un fan du cinéma hollywoodien visant à projeter – à travers une forme imitée de ce genre de film américain – une image désirée de l'avenir yougoslave, image d'une réalité *empruntée* et *imitée* mais désormais idéologiquement acceptable et, par conséquent, devenue possible.²⁰ Faut-il ajouter ici que la réalisation d'un tel film ne serait évidemment pas possible sans l'approbation explicite ou tacite des idéologues du régime même si la critique, on l'a vu, avait ouvertement exprimé des réserves ?

Quoi qu'il en soit, ce film reflétait à l'évidence l'ouverture culturelle et politique de la Yougoslavie communiste au début des années 1960. Cela est confirmé surtout, comme le précise à juste titre l'anthropologue serbe Miroslava Malešević à ce propos, par le choix de son sujet – *la mode*. En effet, en tant qu'expression de l'atmosphère socioéconomique et culturelle yougoslave de cette époque, elle apparaît dans ce film notamment comme un indicateur du fait que la Yougoslavie communiste – cherchant sa place entre les deux blocs opposés dans la guerre froide – s'ouvre de plus en plus aux influences de l'Occident, y

¹⁹ A côté des traits hollywoodiens très prononcés de ce film, certains de ses aspects visuels rappellent *La dolce vita* de Federico Fellini, sorti quelques mois plus tôt. Voir : Anita Buhin, *Op, cit.*, p. 5-6

²⁰ *Ibid.*, p. 7.

compris celles de la culture du consumérisme dont la mode est à la fois le symbole et le produit par excellence ²¹.

5. UNE FEMME PAS COMME LES AUTRES

À l'instar de *L'Amour et la Mode, Une Fille étrange* [Čudna devojka, 1962] de Jovan Živanović peint lui aussi un tableau de la vie des jeunes au début des années soixante en Yougoslavie, un tableau également moderne, mais différent, plus proche de la réalité estudiantine sur le plan socio-économique. Ainsi, plusieurs scènes montrent l'atmosphère sur un campus belgradois, les soirées animées dans des bars, la consommation d'alcool par les jeunes, les rencontres amoureuses... Mais le réalisateur s'attache en particulier à brosser le portrait d'une jeune femme pas comme les autres, comme le souligne explicitement le titre de son film. Ce n'est d'ailleurs pas inattendu lorsqu'on sait que ce film est en réalité l'écranisation du roman de l'écrivaine serbe Grozdana Olujić, *Une Excursion dans le ciel* [Izlet u nebo], qui offre une vision de la vie des jeunes diamétralement opposée à celle qui ressort du discours idéologique de l'époque²².

La protagoniste du film, celle qui fait l'objet de notre analyse, est Minja, une jeune étudiante venue de la province pour faire ses études à Belgrade. Installée sur le campus universitaire, elle partage son quotidien avec ses deux colocatrices et de nouveaux amis. Le spectateur apprend vite également qu'il s'agit d'une jeune femme au caractère complexe. Déçue en amour, elle ne veut plus s'engager sérieusement avec les hommes, tout en préférant les relations superficielles et les rencontres sexuelles occasionnelles. Mais, en même temps, elle est égarée dans ses sentiments envers les deux hommes avec lesquels elle forme dans un premier temps un triangle amoureux : Pedja, un journaliste reconnu et bien situé, et Nenad, un étudiant brillant mais pauvre. Les deux hommes sont amoureux de Minja, mais elle n'est pas prête à renoncer à sa liberté et son indépendance. Même si elle est consciente que le mariage éventuel avec Pedja lui permettrait de sortir de la situation précaire où elle se trouve, elle refuse catégoriquement de se plier aux exigences traditionnelles fondées sur les idées arriérées sur la position de la femme dans la société.

On voit donc dès le départ que l'héroïne du film de Jovan Živanović est bien différente de celles de *Radopolje* et *Une fille de trop*, comme d'ailleurs des autres personnages féminins du cinéma serbe de l'époque, et qu'elle porte bien son surnom – une « fille étrange ». En ce

²¹ Miroslava Malešević, *Op. cit.*, p. 115.

²² Par ailleurs, ce roman fait partie des rares livres serbes publiés en France dans les années soixante du siècle dernier. Voir : *Une Excursion dans le ciel*, traduit du serbo-croate par Paul Gregor, Paris, Julliard, 1960.

sens, l'avis de Zoran Janković²³, auteur d'un texte consacré à ce film dans le magazine *Vreme*, nous paraît tout à fait crédible. Ce dernier estime en effet que le personnage de Minja aurait pu paraître assez choquant pour les spectateurs de l'époque : « cette jeune femme n'est même pas trop sympathique », dit-il en rappelant que Minja est présentée comme « égoïste, méchante, rude et capricieuse ». Mais, il ajoute cependant que cela ne fait que renforcer la singularité de son personnage complexe d'une fille qui a perdu ses illusions et son authenticité ; ce qui est soulignée également par l'accent mis sur son intimité, sur ses conflits intérieurs et sur la manière dont elle gère ses problèmes. Avec un recul de plus d'un demi-siècle, on pourrait même dire que le comportement de Minja ne diffère guère de celui d'une jeune femme d'aujourd'hui qui est consciente de sa valeur et de ses capacités, et qui n'hésite pas à demander qu'on respecte ses choix personnels ainsi que l'intégrité de sa personne. Voici, à titre d'exemple, un dialogue qui illustre bien son comportement, « étrange » pour son époque, ainsi que ses relations avec les hommes. Lors d'une soirée, Nenad retrouve Minja, un peu ivre, avec des amis, et lui dit :

- Il me semble que deux baffes te feront du bien maintenant, et que tu ailles au lit.
- Lit de qui ?
- (T'es une) putain. [Minja le gifle, et après une courte pause il dit :] Pardonne-moi...
- Il n'y a rien à pardonner.
- Je me comporte comme...
- Pire encore... Comme un *vrai* homme.²⁴

Cette scène – qui se termine pourtant par leur baiser (!) – pouvait être effectivement choquante pour le spectateur traditionnel de l'époque habitué à la vision patriarcale des relations de couple. Or, elle n'est pas isolée : dans plusieurs autres scènes Minja apparaît comme une personne imprévisible dont le comportement diffère de celui considéré traditionnellement comme féminin. Et même si elle est dépeinte comme une jeune femme indépendante qui prend ses décisions de manière autonome, ses partenaires Nenad et Pedja sont souvent montrés comme plus « raisonnables » et plus avisés qu'elle. Bref, aux yeux du spectateur, Minja apparaît plutôt comme une fille qui n'a pas une vision claire de sa vie, au

²³ Zoran Janković, « Čudna devojka glasa za ljubav » [Une fille étrange vote pour l'amour], *Nedeljnik Vreme*, n° 1477-1478, avril 2019, URL : https://www.vreme.com/cms/view.php?id=1685033&fbclid=IwAR0WMvvcjFSKflhBd6sHECCapWoZ_UWqJt3p6v7lSk6IvD6ZSRcnrP2SCEM.

²⁴ [- Mislim da bi ti sada dobro došla dva šamara od nekog ko bi te posle toga strpao u krevet.

- A u čiji krevet ?
- Droljo. (...) Oprosti...
- Nemam šta da oprostim.
- Postupio sam kao...
- Još gore, postupio si kao *pravi* muškarac.]

moins jusqu'à moment où elle réalise qu'elle est amoureuse, ce que nous allons voir dans l'analyse qui suit.

Une des singularités d'*Une Fille étrange* qui le distingue des autres films de l'époque réside dans le fait qu'il aborde le thème de la grossesse non planifiée et de l'avortement. Ce fait saute aux yeux d'autant plus quand on sait qu'il s'agit d'un sujet jusqu'alors généralement tabouisé dans la société. Mais, l'originalité de ce film réside également dans un autre détail important, à savoir qu'on y voit, à notre connaissance pour la première fois dans le cinéma yougoslave, comment une femme décide librement de disposer de son corps et de sa sexualité²⁵. Il ne fait pas de doute que le spectateur de l'époque ne pouvait qu'être surpris par les scènes qui évoquaient ce sujet dans lesquelles il voyait tour à tour Minja dans le lit de Pedja, après une nuit passée ensemble, et un peu plus tard avec Nenad, également dans l'intimité. Il n'y a pas de doute non plus que ce même spectateur était étonné, voire étourdi par le comportement de Minja qui, lorsqu'elle découvre qu'elle est enceinte lors d'une consultation chez le médecin, prend librement, et toute seule, la décision d'avorter...

Comme le montrent les détails évoqués, *Une Fille étrange* était à l'évidence un film bien en avance sur son temps. Rappelons à ce propos que la loi relative à l'interruption volontaire de grossesse, promulguée en 1952, était encore une nouveauté mal connue à cette époque dans la population et que ce sujet a toujours représenté un tabou dans le discours public. Grâce à l'audace et l'ouverture d'esprit de son auteur, ce film destiné aux jeunes encourageait, d'une part, les jeunes filles à prendre en main leur propre destin en disposant librement de leur corps et, d'autre part, suggérait aux responsables politiques d'accorder plus d'importance aux questions de planification familiale et de santé féminine²⁶. L'importance de

²⁵ Le thème qui se rapporte à la grossesse non désirée est également abordé dans le film *La ville* [Grad] sorti un an seulement après *Une Fille étrange*. Il s'agit d'une œuvre collective composée de trois histoires et réalisée par trois réalisateurs : Živojin Pavlović, Vojislav Kokan Rakonjac et Marko Babac. Ce thème est évoqué exactement dans l'histoire *L'encerclément* [Obruč], la partie du film réalisée par Živojin Žika Pavlović qui, pour reprendre la formulation de citylightscinema, « présente une ville yougoslave sous une lumière négative [...], si négative que les cafés [« kafanas »] sont pleins d'individus antisociaux où la vie se déroule sous le signe de la sexualité morbide et de la délinquance ». En particulier, nous entendons la conversation entre plusieurs femmes sur le libertinage sexuel, la prostitution, et l'avortement. Toutefois, le sujet de la grossesse non souhaitée est ici traité de manière différente : il se réfère aux femmes qui se trouvent en marge de la société et n'est donc pas abordé comme une question d'intérêt général, relevant du domaine de la santé publique. « T'es comme une lapine ! » [(Ti) si kao zečica], dit une femme à l'autre à propos de sa promiscuité et la décision d'avorter. Voir aussi : « La ville (Grad) – Pavlovic, Rakonjac et Babac (1963) », *citylightscinema*, 10 janvier 2017.

URL : <https://citylightscinema.wordpress.com/2017/01/10/la-ville-grad-pavlovic-rakonjac-et-babac-1963/>.

²⁶ Malgré le traitement sporadique du sujet de l'avortement et de la santé féminine, ces questions resteront secondaires pour le cinéma serbe et yougoslave. Mentionnons toutefois un film très populaire auprès du grand public, *Les années folles* [Lude godine] réalisé en 1977 par Zoran Čalić, qui est construit autour du sujet des rapports sexuels non protégés, de la grossesse juvénile (précoce) et de l'avortement. En narrant d'une manière touchante le drame personnel d'un couple d'adolescents issus de milieux sociaux différents, le réalisateur du film a probablement poursuivi un but éducatif consistant à soulever des questions pertinentes pour les jeunes.

ce film au regard de cette question – qu’il a propulsée courageusement dans l’espace public – n’a absolument pas été amoindrie, bien au contraire, par le revirement de l’histoire : en fait, tout aussi librement et d’une façon indépendante, Minja décide finalement de ne pas avorter ce qui donnera une nouvelle tournure à l’intrigue. De quoi il s’agit exactement ?

Rassurée par Nenad – qui se dit prêt à accepter l’enfant même s’il n’est pas le sien – mais aussi parce qu’elle se rend compte que c’est lui l’homme qu’elle aime, Minja devient plus flexible et accepte la proposition de Nenad de l’épouser. Le couple s’installe ensuite dans un logement dédié aux étudiants mariés où ils se confrontent à une situation de précarité, ce qui générera inéluctablement de nouveaux problèmes. Après plusieurs péripéties arrive le point culminant, le moment où Minja découvre que son mari a délaissé ses études de médecine et trouvé plusieurs boulots afin de nourrir sa famille. Consciente de leur situation difficile mais prête à se battre pour sauver son couple, elle retrouve le professeur de Nenad qui lui donne un conseil qui changera radicalement son attitude. Celui-ci lui dit précisément, qu’une « vraie femme » pour Nenad « devrait connaître sa place » : « non devant lui, pour l’empêcher d’avancer, mais à côté de lui pour le soutenir²⁷ ». Ce conseil la pousse à agir résolument et à prendre une décision irrévocable sur laquelle se termine le film : elle trouve un travail et prend ainsi la place de son mari – au moins pour un certain temps, jusqu’au moment où Nenad termine ses études : la place de celui qui nourrit la famille.

Cette décision de quitter ses études et de trouver un travail tandis que son mari reste à la maison ne pouvait paraître à l’époque que subversive, voire révolutionnaire²⁸. Car, dans une société patriarcale, la manière d’agir adoptée par Minja avait toutes les chances d’être perçue effectivement comme humiliante pour Nenad. Mais, une nouvelle fois, le regard du réalisateur vise plus loin : selon lui, une femme émancipée exige, et mérite, un homme émancipé, et *vice versa*. En soutenant sa partenaire et même en la poussant en avant, Nenad a déjà prouvé qu’il était favorable à une vision moderne de la place de la femme au sein de la famille et de la société. À une occasion, il a même fait une déclaration prémonitoire qui

²⁷ [Ne pred njim da se sapliće, nego uz njega da mu bude potpora].

²⁸ Si les réalisateurs prêtent de plus en plus d’attention aux femmes qui travaillent sans pour autant pousser le bouchon aussi loin que Jovan Živanović, les personnages féminins qui occupent des postes de responsable, et ceux considérés comme masculins, sont assez rares dans la cinématographie yougoslave de l’époque. On peut citer seulement quelques films montrant des exemples positifs de telles femmes : *Les fonctions officielles* [Službeni položaj, 1964] de Fadil Hadžić qui brosse le portrait du personnage de Marija employée en tant que membre du comité de direction d’une entreprise ; ou encore *Les images de la vie des prolétaires* [Slike iz života uđarnika, 1972] de Bahrudin Čengić qui met en scène le personnage de Stevka : il s’agit d’une femme qui exerce des « métiers masculins » et, de cette manière, représente un exemple emblématique démontrant que les prédispositions biologiques ne déterminent pas la participation féminine dans la sphère publique. Voir : Isidora Ilić et Boško Prostran, « Jugoslovenski socijalizam na filmu. Žene u socijalizmu » [Le socialisme yougoslave au cinéma. Les femmes dans le socialisme], *Kinoteka*, n° 12, 2017, p. 71.

sonnait déjà comme un slogan des manifestants soixante-huitards : « Être une épouse n'est pas un métier ! » [Biti žena nije zanimanje !]. Devant le choix ultime de sa femme, il se comporte encore une fois comme un homme émancipé, et accepte ce geste comme l'expression de la volonté de son épouse de se sacrifier pour l'amour et sa famille.

Compte tenu de la fin du film, il serait pertinent de se poser la question qui suit : le seul chemin qui menait une jeune femme à l'intégration sociale complète en Yougoslavie de l'époque n'était-il pas celui qui l'obligeait à renoncer à ses ambitions et aux idées émancipatrices ? Jovana Djurović estime à ce propos que c'est *l'amour*, en tant que *spiritus movens* du film – indissociable de l'idée de sacrifice – qui transforme la jeune héroïne d'une fille moderne émancipée en une épouse et une mère travailleuse²⁹. Selon elle, en se sacrifiant par amour, et en renonçant à ses rêves, Minja reprend le rôle traditionnellement réservé à l'homme, rôle de celui qui nourrit la famille. Mais, à vrai dire, il n'est pas possible de donner une réponse exacte et définitive à la question posée. Car, nous ne pouvons que supposer ce à quoi ressembleraient plus tard la vie et le quotidien de la jeune femme. Certes, si l'on prend en considération le contexte social plus large et les changements survenus postérieurement dans la société yougoslave qui ont imposé aux femmes un double, voire triple fardeau du travail, il est possible d'envisager un contexte dans lequel Minja aurait été la cible du *micromatriarcat auto-sacrificiel*. Quoi qu'il en soit, les sujets abordés dans *Une Fille étrange* annoncent d'une certaine manière l'arrivée de la Vague noire qui va se concentrer sur des thèmes plus lourds, entre autres celui de la perte des illusions.

6. UNE FEMME APPAREMMENT ORDINAIRE

Parmi les films les plus représentatifs du *courant intimiste* dans le cinéma serbe, mais aussi yougoslave en général, une place importante revient sans conteste aux *Jours* [Dani] réalisés en 1963 par Aleksandar Saša Petrović, cinéaste que nous avons déjà évoqué à propos de *J'ai même rencontré des Tziganes heureux*. Tout à l'opposé des films d'action et des épopées de partisans à la dramaturgie souvent outrancière qui représentaient la partie majeure de la production cinématographique de l'époque, cette œuvre « intimiste » de Petrović est focalisée sur ce qui était oublié, resté inaperçu ou tout simplement considéré comme insignifiant, voire futile jusqu'alors : sur l'exploration de ce qu'on appelle communément *les petites choses de la vie*, mais qui relève en réalité des thèmes universels. Ainsi, l'auteur y

²⁹ Voir : Jovana Djurović, « Strange Girl's (1962) love ideology : the promise of modernity and failure of emancipation », *Studies in Eastern European Cinema*, vol. 9, n° 2, 2018.

aborde les questions – certes, exclusivement du point de vue des femmes, ce qui rend *Les Jours* encore plus intéressants pour notre analyse – qui touchent à l'essence même de l'existence, en particulier celles qui se rapportent à la solitude, l'ennui, l'amour, l'infidélité, la vieillesse...

Pour parler plus précisément, l'auteur met en scène le quotidien d'une jeune femme, Nina, en s'efforçant de capter d'une façon minutieuse tout ce qu'elle fait et ce qu'elle ressent dans un court laps de temps. Sans ambition de faire une quelconque intrigue à suspense, il fait savoir dès le départ aux spectateurs qu'ils vont suivre l'histoire ordinaire d'une héroïne apparemment tout aussi ordinaire et peu héroïque. En effet, Nina est une femme mariée, originaire d'un bon milieu social, qui mène pourtant une vie monotone dans laquelle il ne se passe rien d'exceptionnel. Pour faire ressortir cette monotonie, le réalisateur dépeint avec précision, et en insistant sur certains détails, les scènes où on voit la jeune femme envahie par des sentiments d'ennui, de vide et de lassitude. Lorsque son mari est en déplacement, et son beau-fils chez sa mère, elle reste toute seule et passe son temps au téléphone avec sa sœur (ou cousine), évoquant des histoires prosaïques, ordinaires, qui nous révèlent son quotidien : ainsi, nous « apprenons » qu'il n'y pas de places disponibles en salons de coiffure ; qu'elle a remarqué de nouveaux articles dans les boutiques de mode ; qu'elle aimerait passer du temps avec son beau-fils, mais comme l'ex-femme de son mari ne la supporte pas, elle ne souhaite pas créer d'ennuis... Bref, restée seule chez elle, elle doit faire face à la solitude et, pour y échapper, elle ne voit d'autre échappatoire que de sortir en ville³⁰, pour se promener et faire les magasins et les boutiques³¹.

C'est d'ailleurs lors de ces sorties que se passent les deux épisodes les plus marquants de l'histoire de Nina. Le premier est très pesant et représente le point culminant de la partie lourde, presque déprimante, du film. En fait, lors d'une de ses promenades la jeune femme rend visite à sa tante, une dame âgée et sénile dont elle essaie de soulager la solitude et l'isolement. Ce qui frappe le spectateur en particulier c'est la manière dont est filmée la vieille dame, avec de longs gros plans, très longs même, sur son visage dégradé. À ce propos, il faut toutefois préciser que le choix de cette technique est justifié parce qu'on comprend – si l'on y prête l'attention – que, de cette façon, le réalisateur nous suggère qu'il s'agit aussi d'une

³⁰ Beaucoup de scènes de ce film – dans lesquelles on peut voir une multitude de détails intéressants de la vie quotidienne de la capitale serbe et yougoslave des années 1960 – possèdent une valeur documentaire, voire ethnographique. Mais ces séquences semblent avoir aussi une autre fonction : elles servent à amplifier le contraste entre le ressenti personnel de l'héroïne, son état psychologique, et le monde trépidant qui l'entoure.

³¹ Dans une de ces boutiques, par exemple, on la voit choisir un jouet cher pour son beau-fils qu'une autre femme n'a pas pu se permettre d'acheter. Cette scène a servi à l'évidence au réalisateur pour mettre l'accent sur son statut social élevé.

projection amplifiée des propres peurs de la jeune femme, peur de la vieillesse et de la fin inéluctable qui attend sa tante.

Le deuxième épisode est plus attrayant, car l'atmosphère change complètement lorsque Nina rencontre Dragan, un jeune homme qu'elle va en réalité croiser plusieurs fois durant la même journée. Ils passent, ensuite, ensemble un après-midi beau et excitant, rempli d'événements divers... Mais là, encore, Aleksandar Saša Petrović surprend le spectateur : d'abord, parce qu'il fait faire à deux inconnus des choses réservées ordinairement à un couple amoureux et, puis, parce qu'il choisit une fin inattendue de l'histoire. Laquelle ? En se séparant à la fin de la journée, Nina fait un aveu à Dragan en l'informant, sans que celui-ci la questionne directement, qu'elle est mariée. Mais cet aveu n'a, contre toute attente, aucune conséquence dramatique, il a été à l'évidence délibérément choisi par la jeune femme (et, bien entendu, par le réalisateur). Nina rentre à la maison où on la voit, à la fin du film, à nouveau seule, continuant à vivre des jours ordinaires...

Il ne fait pas de doute que les choix esthétiques du cinéaste, qui font d'ailleurs l'originalité des *Jours*, ont eu également un impact sur sa réception. Mais, chose curieuse : tandis que la critique internationale l'a bien accueilli en soulignant qu'il « possède un charme inoubliable »³², certains critiques yougoslaves de l'époque ont trouvé qu'il était « monotone et marqué par la misanthropie »³³. Ce contraste entre la perception du film à l'étranger et le mauvais accueil de la critique yougoslave ne sont pas, en réalité, étonnants lorsqu'on prend en considération le fait que les raisons ne sont pas uniquement d'ordre esthétique. Pour être plus clair, citons-en les plus importantes, en particulier celles qui sont d'ordre idéologique.

D'abord il faut dire qu'avec le choix de sa protagoniste, une femme provenant d'un milieu bourgeois – qui n'existait pas officiellement dans la Yougoslavie communiste – Saša Petrović a osé montrer ce qui n'était pas à montrer. Ensuite, sa représentation de deux femmes qui sortent des normes habituelles – une désœuvrée, rongée par l'ennui et au bord de la dépression, et l'autre sénile et aliénée – était en désaccord avec une idéologie qui insistait sur les valeurs d'une société « socialiste » et « autogestionnaire » qui demandait à toutes et à tous d'œuvrer pour la réalisation des objectifs communs qui, pour paraphraser les clichés des discours officiels, devaient apporter la joie et le bien-être à tous. Enfin, l'image contrastée de Nina, inhabituelle et même insolite, ne pouvait que surprendre : en effet, un spectateur ordinaire de l'époque avait du mal à saisir ce personnage féminin à plusieurs facettes qui est,

³² Gilbert Guez, selon : <http://aleksandarpetrovic.org/france/filmographie/longs-metrages/les-jours/>

³³ Milutin Čolić, *Zapiši to... Jugoslovenski film juče i danas* [Tu le notes... Le cinéma yougoslave, hier et aujourd'hui], Beograd: Institut za film, 2002, p. 104-107.

d'un côté, à la fois une femme riche, une « nouvelle femme » d'un homme divorcé et belle-mère attentive et bienveillante d'un garçon, et, de l'autre côté, une aventurière qui se lance dans une aventure avec un homme inconnu et un peu plus jeune qu'elle. En tout cas, une telle femme qui apparaît comme *ordinaire* à côté des héroïnes de *L'amour et la Mode* et *Une Fille étrange* analysées plus haut, sortait largement, aux yeux du spectateur, du cadre habituel dans lequel évoluait la femme yougoslave « ordinaire », celle qui était conforme aux attentes et normes sociales.

7. REGARDS RÉTROSPECTIFS SUR LES FEMMES DE L'APRÈS-GUERRE

Pour tenter de saisir une image plus complète du traitement cinématographique des femmes des premières décennies de l'après-guerre, il nous semble pertinent d'examiner comment les films réalisés bien plus tard, durant les années 1980 et 1990, ont présenté les personnages féminins de cette période, ainsi que leurs expériences dans les domaines privé et public. À côté du *Papa est en voyage d'affaires* d'Emir Kusturica déjà évoqué à propos d'un autre sujet, dans la suite de notre analyse nous allons prêter attention également aux héroïnes de deux autres films tournés durant la dernière décennie du XX^e siècle : *Tito et moi* de Goran Marković et *Meurtre avec préméditation* de Gorčin Stojanović³⁴. Ces films portent forcément de nouveaux regards sur le sujet étudié ici, regards ultérieurs qui ont été naturellement façonnés par différents facteurs socioculturels, eux-mêmes conditionnés à leur tour par des changements souvent imprévus, et parfois turbulents, dans la société serbe et yougoslave durant plusieurs décennies postérieures. C'est pourquoi ils peuvent nous offrir la possibilité d'approfondir la « lecture » de la conceptualisation de la femme dans l'époque en question, car – avec une *autre*, nouvelle approche du sujet – ils ont la capacité de nous éclairer davantage, d'une part, sur l'évolution du concept et de la vision de « la nouvelle femme yougoslave » et, d'autre part, sur certains types de femmes dont les profils et les statuts sont ostensiblement différents de ceux que nous venons d'analyser.

L'un de ces types de personnages féminins – qui, longtemps après l'instauration du communisme, n'avait pas droit de cité – appartenait à la classe de la bourgeoisie que le régime

³⁴ Rappelons que nous avons déjà parlé, dans les chapitres précédents, de *La couronne de Petrija* de Srdjan Karanović, réalisé en 1980, qui nous donne un large aperçu de la vie d'une femme provenant d'un milieu rural stigmatisée en tant que femme sans enfant par la société patriarcale. Ajoutons ici seulement que, malgré son « handicap », cette femme pourtant profondément superstitieuse a su rompre avec un mode de vie imposé et s'adapter aux changements socioculturels survenus dans les années d'après-guerre. En devenant une femme « moderne » à sa manière – et selon ses propres capacités et les moyens dont elle disposait – Petrija a essayé de trouver sa place dans le monde qui se transformait à vive allure.

titiste avait spoliée et privée de tous ses droits civiques. Un exemple de ces héroïnes pour la plupart tragiques – un des exemples le plus emblématiques dans le cinéma serbe – est représenté par Jelena Ljubisavljević, l'une des deux protagonistes féminines du film *Meurtre avec préméditation* [Ubistvo s predumišljajem] de Gorčin Stojanović, tourné en 1995 d'après le roman éponyme de Slobodan Selenić³⁵. Il s'agit d'une jeune Belgradoise à la beauté exceptionnelle dont la famille, très riche avant la guerre, a tout perdu après la libération : ses biens immobiliers et ses usines ont été confisqués et nationalisés, tandis que le beau-père de la jeune femme – taxé de collaborateur et d'ennemi du peuple – a été arrêté et emprisonné. Même si elle n'est pas elle-même visée par le nouveau pouvoir – en tant que femme de grande culture, elle est même autorisée à travailler pour l'agence de presse yougoslave principale, la Tanjug³⁶ – Jelena subira de plein fouet les conséquences de son changement radical de statut social. Voici brièvement de quoi il s'agit exactement.

Par nécessité et peur de l'avenir, la jeune femme se retrouve entre deux feux, poussée à entretenir des relations compliquées avec Jovan, son « frère » par alliance, le fils de son beau-père, mais aussi son ex-amant, et Krsman, un jeune officier de la puissante et dangereuse OZNA³⁷, d'origine paysanne. Tandis que Jovan, jeune bourgeois cultivé et maniéré, méprise le nouveau régime, dont l'officier communiste est l'incarnation la plus exemplaire, l'attitude de Jelena à l'égard de ce dernier est ambivalente. Pour elle, la pauvreté est « pire que la mort » et même si elle se moque des « sauvages primitifs » que les partisans d'origine paysanne représentent aux yeux de la classe bourgeoise, elle entre dans une relation amoureuse avec Krsman, espérant ainsi récupérer leur maison familiale et sauver son beau-père. Ce triangle amoureux, peu naturel et troublant, ne pouvait que provoquer un dénouement tragique : jaloux et dégoûté par la « trahison » de Jelena, Jovan la viole mais cet acte terrible et désespéré ne changera rien. Finalement, complètement écœuré par une situation sans issue, Jovan tue Krsman avant de se suicider, alors que Jelena meurt après un certain temps dans un hôpital psychiatrique.

Cette histoire bouleversante nous paraît encore plus tragique si nous prenons en considération le fait que la jeune femme essaie de s'adapter à tout prix aux changements sociaux en ayant recours aux moyens dont elle dispose, et que ses efforts – qui sont en réalité

³⁵ Ce roman a été publié à Beograd en 1993 et, quelques années plus tard, traduit en français par Gojko Lukic et Gabriel Iaculli (Paris : Gallimard, 1996).

³⁶ *Tanjug*, l'abréviation de *Telegrafaska agencija nove Jugoslavije* [Agence télégraphique de la nouvelle Yougoslavie], était une agence de presse yougoslave, fondée en 1943.

³⁷ OZNA : l'acronyme d'*Odjeljenje za zaštitu naroda* [Département de la protection du peuple], le service de sécurité et de renseignement yougoslave qui opérait sous ce nom entre 1944-1946.

motivés par l'instinct de survie – sont pourtant perçus comme un acte de trahison par une classe sociale victime, elle aussi, de ces mêmes changements qui ont conditionné le comportement de Jelena. Cette histoire tragique n'est évidemment pas isolée et constitue en réalité un des exemples des conditions extrêmes dans lesquelles les femmes, appartenant à la classe sociale proscrite, étaient obligées de faire des choix décisifs, déterminants non seulement pour leur propre avenir, mais aussi pour le destin de leurs proches. Ces choix n'étaient pas souvent, à vrai dire, des choix, mais des contraintes dont dépendait leur propre survie. Mais, à cette époque rigoriste, dans le cinéma de la Yougoslavie communiste il n'y avait pas de place pour les souffrances des « vaincues », et il a fallu attendre plusieurs décennies pour leur rendre justice.

Nous allons revenir au *Meurtre avec préméditation* un peu plus tard pour présenter un autre type féminin incarné par la petite-fille de Jelena qui personnifie, elle, la jeune génération des femmes de la fin du XX^e siècle. Pour l'instant, regardons de plus près les héroïnes d'un autre film, observées elles aussi avec une distance temporelle de presque un demi-siècle. Il s'agit de *Tito et moi* [Tito i ja, 1992] de Goran Marković dont le thème principal est le culte de la personnalité de Josip Broz Tito, ou plus exactement la fascination que « le père de la nation » exerçait sur les enfants. Mais même si ce thème est très important, en particulier pour la compréhension de la nature et du fonctionnement du régime titiste, ce qui nous intéresse ici relève d'un tout autre sujet : en fait, en narrant l'histoire de Zoran, un garçon de dix ans, le réalisateur nous présente, dans son film phare, la vie quotidienne d'une famille belgradoise des années 1950 dans laquelle se reflète la condition féminine de cette époque. Ainsi, tout en focalisant l'attention du spectateur sur l'intrigue principale qui se tisse autour des rapports entre le jeune garçon et l'omniprésent maréchal, Marković profite de l'occasion pour nous présenter toute une palette de personnages féminins qui incarnent à la fois différents types de femmes et de vision de la réalité yougoslave. D'ailleurs, un spectateur attentif se rend compte rapidement que le réalisateur accorde une place importante aux femmes qui jouent un rôle majeur dans la vie du petit Zoran, même si le sujet central de ce film se réfère, théoriquement parlant, à la recherche de figures paternelles³⁸.

On peut déjà, au premier abord, distinguer schématiquement, deux groupes de personnages féminins qui entourent le héros principal, et qu'on peut qualifier de représentants

³⁸ Ivona Djurić, « Metafora oca u nacionalnoj kinematografiji: 'Tito i ja', 'Tri karte za Holivud' » [La métaphore du père dans la cinématographie nationale : 'Tito et moi', 'Trois billets pour Hollywood'], Filmski centar Srbije, Mis en ligne le 2 novembre 2020, URL : <https://www.fcs.rs/metafora-oca-u-nacionalnoj-kinematografiji-tito-i-ja-tri-karte-za-holivud/>.

des deux sphères de l'univers de Zoran : privée et publique. Dans le premier groupe, on peut classer les femmes faisant partie de la famille du jeune garçon, une famille citadine originaire de la bourgeoisie d'avant-guerre³⁹. Et, comme on pouvait s'y attendre, étant donné les conditions dans lesquelles elle est contrainte de vivre, la grande majorité de ses membres, aussi bien féminins que masculins, méprise les nouveaux (petits)-bourgeois communistes et la politique de Tito⁴⁰. Comme on le voit bien dans cet exemple déjà, même lorsqu'il s'agit de la politique, domaine réservé traditionnellement aux hommes, les femmes sont mises sur un pied d'égalité avec ces derniers. Mais, les choses changent en leur faveur – toujours selon la vision que nous offre Goran Marković – dès que l'on entre dans le domaine de la vie privée. En effet, toutes les femmes de la famille – la grand-mère de Zoran, sa tante paternelle, ainsi que sa mère – sont représentées comme ayant un caractère dominant, plus fort que leurs partenaires masculins. Ainsi, par exemple, la grand-mère y est représentée comme une gentille matrone qui assume le rôle de véritable pilier du foyer : c'est d'ailleurs à la suite de sa décision de se séparer de son mari que le grand-père de Zoran n'habite plus avec eux. Le tonton est aussi un personnage fade, un « domazet »⁴¹, jouant souvent le rôle de *zone tampon* entre sa femme et la mère de Zoran. Quant au troisième homme, le père du jeune héros, c'est un musicien sensible et doux qui accepte sans résister la volonté dominatrice de son épouse dans leur relation émotionnelle⁴². Bref, vu ce portrait familial, il ne serait même pas faux de conclure que, dans cette famille, régnait le matriarcat, en tout cas c'est l'impression que nous offre le réalisateur à travers le regard de son jeune protagoniste.

8. LA RECTIFICATION DU CONCEPT DE « LA NOUVELLE FEMME YOUGOSLAVE »

En ce qui concerne le deuxième groupe de personnages féminins de *Tito et moi*, celui qui relève de la sphère publique de l'univers de Zoran, il est formé de femmes que celui-ci rencontre à l'« extérieur », en dehors du milieu familial. Le réalisateur s'est servi de ces

³⁹ Cette famille, composée de huit membres, est obligée – comme beaucoup de familles d'anciens bourgeois serbes spoliées par le régime communiste – de partager un appartement qui n'était pas propice à une cohabitation confortable.

⁴⁰ Notamment les grands-parents de Zoran et la famille de sa tante paternelle, tandis que ses parents, tous les deux artistes, restent plutôt politiquement neutres et concentrés sur leurs arts et leur fils.

⁴¹ Terme utilisé en langue serbe pour désigner l'institution de « mariage en gendre », c'est-à-dire d'« union matrimoniale, le plus souvent hypogamique, caractérisée par une résidence matrilocale et l'intégration de l'époux (ou seulement de ses enfants) dans le groupe de son épouse » : « Mariage – Union – Alliance », in Laurent S. Barry, Pierre Bonte, Nicolas Govoroff et al., « Glossaire », *L'Homme*, n° 154-155, 2000, p. 728.

⁴² Il perd même son engagement au Théâtre national à cause d'une scène de jalousie de son épouse, une ballerine passionnée, engagée dans le même théâtre et follement amoureuse de son mari. Par ailleurs, il s'agit d'un personnage féminin plus souple par rapport aux autres femmes de la famille, ce qui lui permet de s'adapter plus facilement aux changements extérieurs.

personnages pour exprimer, entre autres choses, l'esprit et les phénomènes socioculturels qui caractérisaient la première décennie de l'existence de la Yougoslavie communiste, mais un détail en particulier les rend intéressants pour notre analyse : ils reflètent tous, d'une manière ou d'une autre, les traits du concept de « la nouvelle femme yougoslave ». La plus proche de ce modèle est sans conteste l'institutrice de Zoran, une femme encore jeune dont le profil psychologique, le comportement et l'apparence visuelle correspondent entièrement à l'image du type féminin propagé alors par le régime : elle est déterminée, dynamique et s'efforce d'éduquer les jeunes dans un esprit de « fraternité et unité », glorifiant les valeurs de la révolution et le président Tito. Très proche de ce modèle est également Jasna, une jeune fille, pupille de la nation, dont Zoran est amoureux : pionnière exemplaire de Tito, elle aspire à devenir une femme conforme au modèle idéal communiste, ce qui démontre son comportement idéologiquement irréprochable qui ne fait pas la différence entre la fidélité au régime et l'aveuglement. À ce groupe appartient d'une certaine manière aussi la mère du meilleur copain de Zoran, l'épouse d'un fonctionnaire du Parti, même si elle se fait régulièrement « tabasser » par ce dernier parce qu'elle a la fâcheuse habitude de « se mêler de ce qui ne la regarde pas ».

Dès le premier abord, la différence de représentation de « la nouvelle femme yougoslave », faite par Goran Marković et celle que l'on trouve, par exemple, dans *Radopolje* et *Une fille de trop* saute aux yeux. Avec un recul de plusieurs décennies, le réalisateur de *Tito et moi* a ostensiblement rectifié le portrait idéalisé du modèle féminin communiste en soumettant ses héroïnes à un regard critique conforme à l'esprit de sa comédie satirique : ainsi, le personnage de l'institutrice frise la caricature, la pionnière exemplaire de Tito finit par être abandonnée de tous au terme d'un « voyage au pays natal de Tito », alors que l'épouse du fonctionnaire du Parti est en réalité battue à cause de ses « propos déplacés sur la nouvelle bourgeoisie » (la nomenclature communiste jouissant de tous les privilèges).

Une représentation particulièrement intéressante de « la nouvelle femme yougoslave », avec évidemment cet avantage que permet la distance temporelle par rapport au sujet traité, nous est offerte également dans l'un des films phares d'Emir Kusturica, que nous avons déjà évoqué auparavant : *Papa est en voyage d'affaires* [Otac na službenom putu, 1985]. Comme Goran Marković, mais plusieurs années avant lui, ce réalisateur s'est attaqué à l'image embellie de ce modèle féminin idéalisé en recourant aux procédés permettant d'éclairer de façon efficace la duplicité des fausses valeurs idéologiques. C'est précisément à ce modèle idéalisé que se réfère l'un des personnages principaux de *Papa est en voyage d'affaires* :

Ankica, une jeune femme émancipée et moderne présentée de surcroît comme la première femme pilote en Yougoslavie de Tito – détail hautement symbolique. Ce détail mais aussi quelques autres, sa beauté et sa force de séduction par exemple, rappellent – dans un premier temps, et dans une certaine mesure – Sonja, l’héroïne principale de *L’Amour et la Mode*, mais il s’avère vite que Kusturica développe d’une manière radicalement différente le profil d’Ankica : présentée au départ comme une héroïne resplendissante qui brille lors d’un meeting aérien, celle-ci se transforme au fur et à mesure d’abord en une anti-héroïne antipathique et même méprisable avant de devenir, à la fin du film, tout simplement une femme humiliée et tragique qui n’inspire au spectateur que la pitié. Mais quelles sont les raisons qui provoquent une telle dégradation morale et psychologique de ce personnage important de *Papa est en voyage d’affaires* ?

Amoureuse de Meša, un homme marié qui se contente tout simplement de vivre une relation libre avec elle, Ankica le dénonce par jalousie, raison pour laquelle son amant sera envoyé en « voyage d’affaires »⁴³. Il faut souligner ici qu’Ankica savait et assumait que la jalousie et son acte de vengeance contre Meša risquaient de détruire plusieurs vies – y compris la sienne, ce qui est montré explicitement dans la suite du film. En fait, au fil du temps, les spectateurs assistent à la dégradation de la vie sociale et personnelle d’Ankica : son mariage conclu par intérêt s’avère être un échec, elle subit une humiliation de la part de la femme de son ex-amant devant les élèves de l’école où elle travaille et, enfin, elle se fait humilier par un acte sexuel dégradant avec Meša, après lequel elle tentera même de se suicider.

C’est ce dernier acte qui va susciter la pitié chez le spectateur, car sa tentative de se donner la mort échoue de manière grotesque. Cette pitié, qui fait d’une anti-héroïne un personnage tragique aux yeux du public, ne peut pourtant pas mener à l’accusation de son ex-amant car, si celui-ci se venge en réalité par cet acte sexuel humiliant, son comportement n’est qu’une réponse à l’acte de vengeance initial entrepris par Ankica. Cela dit, le réalisateur ne nous cache pas que Meša n’a pas de scrupules non plus et qu’il n’hésite pas à recourir à l’acte sexuel en tant que moyen de pouvoir et de domination. En humiliant son ex-amante, mais aussi en restaurant par la vengeance l’équilibre altéré, il (ré)affirme sa masculinité et reprend sa position au sein de la communauté, ce qui lui permet d’assurer le fonctionnement et la continuité de l’ordre patriarcal.

⁴³ En réalité, sous le prétexte d’avoir trahi son pays au profit de Staline et de l’Union Soviétique, il est arrêté et envoyé dans un camp de travail forcé à l’instar de plusieurs milliers de personnes souvent innocentes.

Si l'on suit cette logique, pourrait-on alors dire que, parallèlement, Ankica « retrouve », avec ce dénouement défavorable, sa « véritable » position féminine, c'est-à-dire une position de femme soumise à la volonté des hommes, conformément aux rapports traditionnels entre les genres ? Selon Nebojša Jovanović⁴⁴, l'émancipation d'Ankica semble suspecte dès le début, ce qui confirme, sur le plan symbolique, un détail en particulier : bien que son vol soit considéré comme un exploit sportif majeur qui prouve ses hautes compétences en matière de pilotage⁴⁵, elle ne pilote pas un véritable avion, mais un planeur, c'est-à-dire un aérodyne dépourvu de moteur. En ce sens, on pourrait dire que cette héroïne de Kusturica est, elle aussi, symboliquement privée « de moteur », d'une force ou d'un moyen lui permettant d'être autonome, indépendante, et de maîtriser pleinement le clivage entre les sphères du privé et du public dans lesquelles elle évolue. Cette image symbolique reflète, en effet, la position sociale d'Ankica, mais aussi celle des femmes en général à l'époque dont il est question dans *Papa est en voyage d'affaires*. Le manque de pouvoir réel dans la sphère publique était plus la règle que l'exception pour une femme qui, en dehors de la sphère domestique, était contrainte de faire face à tous les obstacles que la société patriarcale lui imposait. C'est pourquoi l'intégration d'une « femme émancipée » dans un milieu qui continuait de reproduire les modèles sociaux traditionnels – et Ankica en est un exemple probant – s'avérait souvent très compliquée⁴⁶.

9. DÉSILLUSION DE LA FEMME MODERNE

Comme nous l'avons souligné à plusieurs reprises, l'apparition de la Vague noire apporte un nouveau regard cinématographique sur les courants sociaux et les expériences collectives du quotidien yougoslave, mais aussi sur les hommes et les femmes ordinaires, et leurs expériences individuelles. Ce regard était fort différent de celui offert par les films de la

⁴⁴ Nebojša Jovanović, « Futur antérieur of Yugoslav cinema, or, Why Emir Kusturica's legacy is worth fighting for », In *Retracing Images : Visual Culture after Yugoslavia*, Daniel Šuber, Slobodan Karamanić (éd.), Leiden ; Boston : Brill, 2012, p. 160.

⁴⁵ Notons à ce propos que Nebojša Jovanović voit dans le personnage d'Ankica le prototype d'une figure récurrente chez Kusturica : la « mariée volante », *ibid.*, p. 160.

⁴⁶ Par ailleurs, le personnage d'Ankica est fortement opposé à Sena qui est, elle, bien intégrée dans son univers traditionnel, et incarne même, comme on l'a vu lors d'une analyse précédente, une métaphore du sacrifice maternel. Ajoutons encore qu'à côté de ces deux héroïnes, Kusturica présente dans ce film encore quelques figures féminines caractéristiques de cette époque troublée, marquée par le conflit entre Tito et Staline. Citons en une qui personnifie, en fait, toutes celles qui ont été stigmatisées à cause de leurs proches taxés d'« ennemis du peuple » et envoyés dans des « camps de rééducation », comme on appelait les camps de prisonniers politiques dans le discours officiel. Il s'agit du personnage de Ilonka Petrović, une voisine de Meša et Sena à Sarajevo : cette femme se voit contrainte, par exemple, d'organiser les funérailles de son mari proscrit par le régime, qui n'est pourtant pas mort (!) mais probablement incarcéré dans un camp de prisonniers.

période antérieure, même si depuis le début des années soixante déjà les thèmes chers à ce courant cinématographique commencent à apparaître sur le grand écran, principalement grâce au *film intimiste*. La différence et la nouveauté apportées par ce courant se reflétaient surtout dans la volonté des réalisateurs de bousculer les représentations habituelles de la réalité sociale et de les remettre en cause tout en introduisant dans leurs univers artistiques des personnages beaucoup plus complexes.

Rappelons ici que nous avons déjà soumis à l'analyse, dans la présente étude, un de ces personnages féminins : il s'agit de la mère dans le film *Lilika* (1970) de Branko Pleša, une femme contemporaine qui travaille comme femme de ménage dans un hôtel portant un nom symbolique – « La Serbie »⁴⁷. À l'instar de ce film, la majorité des œuvres réalisées à cette époque-là abordent également des sujets socialement pertinents et peuvent nous éclairer sur la condition féminine au sein des milieux défavorisés et précaires. Mais, ce qui est intéressant plus encore pour nous, c'est que leurs personnages féminins représentent une métaphore des relations sociales, de l'État et de la nation. Le fait que les femmes soient utilisées comme des symboles de la nation et des gardiennes de sa pérennité est d'ailleurs fréquemment souligné par des théoriciens féministes et des historiens⁴⁸. Selon eux, les femmes sont souvent représentées en tant que mères, sœurs et amantes qui doivent être protégées et contrôlées par une figure masculine alors que leurs « corps pénétrables » sont considérés comme des symboles des frontières entre différentes ethnies, religions, traditions ou même idéologies. Ces représentations populaires ont été, comme nous l'avons pu voir, souvent transposées au cinéma serbe et, comme nous allons le voir dans la suite de cette analyse, utilisées par des réalisateurs de la Vague noire de manière excessive.

Même si les œuvres appartenant à ce courant cinématographiques sont classés, par la critique et les historiens du cinéma, parmi les plus importantes de la cinématographie serbe et yougoslave, nous allons ici limiter notre analyse à deux œuvres de l'un des principaux réalisateurs de l'époque, Dušan Makavejev. Deux raisons principales nous ont poussé à opérer ce choix : d'abord, comme nous avons évoqué auparavant certains aspects de ces films, l'examen de leurs autres aspects nous permettra d'approfondir et d'affiner notre regard sur l'univers cinématographique de Makavejev ; et, ensuite et surtout, ces films se distinguent par la manière dont ils dépeignent les personnages féminins contemporains et modernes en les

⁴⁷ Voir le chapitre *Mère – « la matrice du corps social »*, le sous-chapitre « La mère comme maillon d'une chaîne de violence ».

⁴⁸ Voir plus : Lora Knight, « Nationalism and gender », *The State of Nationalism*, 2018, URL : <https://stateofnationalism.eu/article/nationalism-and-gender/>.

présentant comme des métaphores emblématiques de la société yougoslave de l'époque. Il s'agit donc d'*Une affaire de cœur* [Ljubavni slučaj ili tragedija službenice PTT], sortie en 1967 et de *W. R. ou les mystères de l'organisme* [W. R. Misterije organizma], réalisé en 1971. Par ailleurs, ces deux films se caractérisent sur le plan structurel par un point commun : la mise en relation visuelle et sémantique de scènes de fiction et des éléments documentaires. C'est, en fait, une technique qui constitue l'exemple par excellence du *Serbian cutting*, un procédé qui accentue, comme nous l'avons déjà remarqué, le « message » central de l'œuvre, en l'occurrence la relation métaphorique femme – état/nation.

L'histoire d'*Une affaire de cœur* se construit autour d'un jeune couple dont les protagonistes sont Izabela, une jeune standardiste, et Ahmed, un homme timide mais un membre exemplaire du Parti communiste, par ailleurs inspecteur au Ministère en charge de la dératisation. Makavejev nous montre le quotidien assez ordinaire de ce couple évoluant dans un contexte social tout aussi ordinaire et typiquement yougoslave. À ce sujet, on pourrait même dire que ce film possède une dimension qui le rapproche d'un document ethnographique sur l'époque à laquelle se situe son action. En effet, il décrit assez fidèlement les modes de vie caractéristiques des années soixante et d'un milieu socioculturel donné : l'hygiène, la manière de cuisiner, l'organisation et l'utilisation de l'espace... Mais, recentrons notre analyse sur la relation intime du couple, et surtout sur son pilier, la jeune standardiste. [Figure 55, p. 400.]

Izabela est une femme moderne, émancipée, qu'on voit souvent se promener toute nue, sans crainte d'exposer son corps, et sans besoin de se cacher derrière des mœurs pudiques⁴⁹. Se sentant libérée, elle n'est pas seulement consciente de sa propre féminité, elle assume pleinement sa sexualité, contrairement à son partenaire Ahmed, un homme traditionnel et un peu rigide. Un regard plus attentif nous montre que, dans la caractérisation et le façonnement des profils de ses protagonistes, le réalisateur recourt adroitement à certains stéréotypes⁵⁰ et archétypes. Ainsi, par exemple, pour accentuer la féminité de sa partenaire, Ahmed appelle Izabela à plusieurs reprises « Eva » (Ève) : c'était évidemment une manière habilement trouvée par Makavejev pour faire référence au personnage biblique d'Ève afin de

⁴⁹ Il est à noter qu'*Une affaire de cœur* fait partie des premiers films du cinéma yougoslave qui ont osé montrer le corps féminin nu. Greg De Cuir, *Yugoslav Black Wave : polemical cinema from 1963-72 in the Socialist Federal Republic of Yugoslavia*, Belgrade : Film center Serbia, 2011, p. 148.

⁵⁰ Nous avons déjà évoqué ce sujet dans le chapitre consacré à la femme étrangère. Toutefois, rappelons ici que Makavejev s'est servi du stéréotype fondé sur les différences culturelles de ses personnages appartenant à deux différentes ethnies (pourtant toutes les deux yougoslaves), dont les caractéristiques sont souvent perçues dans l'imaginaire populaire comme des antipodes.

mettre l'accent sur la tentation qu'Izabela incarne aux yeux de son partenaire⁵¹. [Figure 56, p. 401.]

Le véritable suspense commence lorsque Izabela tombe enceinte d'un collègue de travail pendant une absence prolongée d'Ahmed. Même si ce dernier ignore son infidélité, elle devient hostile à son égard en réaffirmant explicitement son indépendance. « Qu'est-ce que tu veux ?! Qui je suis pour toi, une servante, une amante ?! Je n'ai rien signé, pour m'enfermer avec toi ? »⁵², s'exclame-t-elle, en le rejetant ouvertement ainsi que l'idée de devenir mère. Ce rejet brutal provoque une réaction désespérée d'Ahmed qu'on voit ensuite sombrer dans l'alcoolisme, s'apitoyant sur lui-même. Le dénouement de leur histoire est tragique. Trouvant son partenaire ivre et prêt à se suicider en se jetant dans un puits romain, Izabela essaie de l'empêcher, mais sa tentative de sauvetage se termine par sa propre mort : en fait, en s'efforçant de sauver Ahmed, elle glisse et fait la chute à sa place.

Ce court résumé de l'intrigue nous montre déjà clairement comment une femme moderne, émancipée, qui essaie de maintenir le contrôle de son corps et de vivre sa liberté et sa sexualité comme elle le veut, termine sa vie tragiquement. Certes, on pourrait être tenté de dire que son choix de vie n'est pas lié à sa fin tragique puisque sa mort est accidentelle. Mais, le traitement du corps féminin entrepris par Makavejev nous offre aussi une autre lecture. En recourant au précédé qui mêle les images du corps *inanimé* – par exemple, les scènes de la découverte du corps d'Izabela dans le puits et de son autopsie, avec celles du corps *animé* – les scènes d'intimité dans le quotidien de la jeune femme ou dans la vie du couple⁵³, le réalisateur nous suggère que le corps montré dans son film peut avoir deux fonctions/significations : il est soit l'objet du regard/plaisir masculin (le corps vivant), soit l'objet du travail, c'est-à-dire d'une autopsie médicale (le corps mort). Si on prend en considération le fait que la profession médicale moderne est identifiée comme « masculine », alors le corps mort d'Izabela pourrait être également perçu comme un objet fétichique. D'autre part, dans de nombreuses cultures, y compris serbe, après le décès le corps du défunt quitte la sphère privée – perçue comme féminine et intime, et entre dans la sphère publique –

⁵¹ Il s'agit aussi d'un jeu de mots car, en même temps, le prénom « Eva » se réfère également au prénom d'actrice interprétant Izabela : Eva Ras. Nous avons déjà remarqué que les comédiens jouant les personnages fictionnels dans les films de Makavejev portent souvent leurs vrais noms : c'est un moyen employé par le réalisateur qui lui permet d'effacer la frontière entre le document et la fiction dans le film, mais aussi entre le privé et le public, et les acteurs et leurs rôles.

⁵² [Šta je, šta hoćeš, šta sam ti ja, služavka, švalerka ?! Ništa ja nisam potpisala da se zarobim za tebe !]

⁵³ Ce n'est pas évidemment un exemple isolé de l'usage de ce procédé. La scène où Izabela, accompagnée d'une collègue, va chez son gynécologue et obtient la confirmation de sa grossesse, est suivie de scènes de l'autopsie, grâce auxquelles on découvre qu'elle était au troisième mois de grossesse au moment de sa mort.

masculine et patriarcale, ce qui est une preuve de plus que la société reprend toujours le contrôle sur le corps humain⁵⁴. Si l'on observe donc l'histoire de la protagoniste d'*Une affaire de cœur* sous cet angle, on pourrait effectivement conclure que c'est l'impossibilité d'avoir le contrôle absolu sur son propre corps et sa propre intimité – et, par conséquent, sur son propre destin – qui mène Izabela à la mort.

Comme le démontre le film que nous venons d'analyser, Makavejev place la vie intime, le corps et la sexualité dans une relation dynamique entre les deux sphères, privée et publique. C'est aussi le cas dans *W. R. ou les mystères de l'organisme* sauf que, dans ce film, cette relation est davantage élargie aux domaines de la politique et de l'idéologie. Comme nous l'avons déjà indiqué dans le chapitre consacré aux représentations de la fluidité du genre⁵⁵ – où nous avons longuement analysé certains de ses aspects – cette œuvre complexe est basée sur les théories de Wilhelm Reich et du marxisme, et tournée en Yougoslavie et aux États-Unis. Ajoutons à présent qu'elle se présente à la fois comme « comédie macabre, parodie de science-fiction, documentaire, essai philosophique, satire politique, peinture de traumatismes sexuels et politiques... »⁵⁶ et rappelons qu'elle met en scène, à côté de plusieurs parties documentaires, une histoire fictionnelle qui nous intéresse ici en particulier. Voici pourquoi.

Les protagonistes de cette partie fictionnelle sont justement les personnages qui devraient refléter ce que l'on considérait à l'époque comme l'idée de la modernité. Il s'agit de deux jeunes femmes, toutes les deux modernes, mais au comportement très différent : Milena, qui est par ailleurs le personnage principal du film, et sa colocatrice Jagoda. La première est une jeune communiste, émancipée, belle, ouverte d'esprit. Mais, elle est aussi une militante acharnée, convaincue que les révolutions populaire et sexuelle sont inséparables, raison pour laquelle elle s'efforce de pousser son entourage à la pratique de la sexualité libérée. Inspirée des idées de Wilhelm Reich, Milena essaie de propager sa philosophie par l'intermédiaire des discours sur l'importance de « l'amour libre » et sur la nécessité de la révolution sexuelle, discours enflammés qui poussent ceux qui l'écoutent dans une danse cathartique, semblable à l'euphorie suscitée par les discours de Staline, montré dans les scènes documentaires qui

⁵⁴ Sur ce sujet voir : Andja Srdić Srebro, "La religion populaire serbe et le corps du défunt : les morts dangereux – les représentations et les pratiques". *Revue du Centre Européen d'Etudes Slaves - Représentations identitaires et religieuses slaves / La revue / Numéro 1*, 2012.

⁵⁵ Voir sous-chapitre « Mort au fascisme des hommes ! Liberté au peuple des femmes ! ».

⁵⁶ « W. R. ou les mystères de l'organisme », in « Cent cinq films du cinéma yougoslave (1947-1985) », in Zoran Tasić, Jean Loup Passek (dir.), *Le cinéma yougoslave*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1986, p. 150-151.

suivent. L'effet parodique – produit, d'une part, par la danse⁵⁷ et, d'autre part, par la juxtaposition de scènes fictionnelles et documentaires – est renforcé encore davantage par le contraste saisissant dans l'attitude et la manière d'agir des deux jeunes femmes colocatrices. Alors que Milena pointe du doigt la misogynie en la comparant au fascisme et critique fortement l'échec de la révolution populaire en voyant l'origine des dictatures dans la sexualité refoulée, Jagoda, elle, vit librement sa sexualité sans se poser trop de questions sur la théorie. Ce contraste est souligné, par exemple, dans la scène où on voit à la fois Milena lors d'un de ses meetings et Jagoda lors d'un de ses ébats avec un soldat, ou encore dans la scène où cette dernière se promène déshabillée devant sa colocatrice et leurs invités. [Figure 57, p. 401.]

Le tournant dans la vie de Milena survient lorsque celle-ci, malgré sa liberté d'esprit (et de corps), tombe amoureuse de Vladimir Illych⁵⁸, un patineur russe resté fidèle aux valeurs rigides de la révolution soviétique. Leur complexe échange intellectuel et émotionnel culmine finalement par un acte sexuel passionné mais violent. Tellement violent qu'à l'instar d'Izabela, Milena connaît une fin tragique : Vladimir Illych l'assassine en lui coupant la tête avec un patin. Et comme c'était le cas dans *Une affaire de cœur*, on voit les scènes de l'autopsie de la jeune femme : son corps mort (plus précisément sa tête) se trouve sur une table d'autopsie, « dans les mains » des autorités, des médecins qui l'examinent. Mais cette fois, le spectateur assiste à une mise en scène relevant du fantastique : il entend et voit la tête de Milena qui parle de son expérience personnelle, intime⁵⁹, alors qu'en même temps les médecins sont « en possession » de son corps (cadavre) et peuvent disposer librement de toute son intimité corporelle.

Cette scène fantastique offre différents niveaux de lecture et nous donne plusieurs possibilités d'interprétation, notamment celle fondée sur la dimension psychanalytique des œuvres de Makavejev : en suivant ainsi l'analogie entre le corps, le principe féminin et la notion d'intime, on est tenté de penser que la mort du corps de Milena, ainsi que celui d'Izabela, pourrait signifier que les voix féminines sont réduites au silence. Pourtant, on découvre que l'héroïne du *W. R.* n'est pas condamnée à se taire définitivement et pour toujours car, même morte – elle parle ! C'est possible métaphoriquement parlant puisque,

⁵⁷ Il s'agit, en réalité, d'une parodie du célèbre « Kozaračko kolo », une danse des partisans yougoslaves basée sur les modèles folkloriques et devenue l'un des symboles de la Guerre de libération.

⁵⁸ Là aussi Makavejev recourt à une allusion ironique visant évidemment Vladimir Illych Lénine.

⁵⁹ Plus précisément, elle parle de Vladimir Illych, et de leur acte sexuel tout en soulignant que son amant n'était pas capable de se libérer : selon ses propos, il ne pouvait pas, ou il ne savait pas, accepter et supporter la puissante énergie de l'orgasme.

selon Makavejev, le corps physique appartient inévitablement à autrui, et c'est seulement l'expérience personnelle – basée sur une énergie pulsionnelle qui anime tout comportement humain, y compris révolutionnaire – qui reste intime au sens propre du terme et, comme telle, ne dépend pas de la fin physique du corps. [Figure 58, p. 401.]

Quoi qu'il en soit, les deux films que nous venons d'analyser montrent clairement les différents aspects et niveaux de l'intrusion de l'idéologie et des institutions dans cette sphère que l'on désigne comme intime, et qui concerne le corps, les relations intimes, l'amour, la sexualité. En ce sens, on pourrait conclure – d'après ce que nous suggère Dušan Makavejev par l'intermédiaire de son univers cinématographique, complexe et authentique – que l'intime est une personnification du féminin, et que sa conceptualisation et sa construction sont toujours définies, influencées et gouvernées par le contexte socioculturel.

10. LES FEMMES, CIBLES DE VIOLENCE

Lorsqu'on examine *Une affaire de cœur* et *W. R. ou les mystères de l'organisme*, on ne peut pas ne pas apercevoir d'emblée l'un de leurs traits qui ont dû également sauter aux yeux des spectateurs de l'époque : la violence exercée envers les femmes émancipées. Ce trait est bien perceptible également dans la majorité des films de la Vague noire aujourd'hui considérés comme des œuvres cultes. Nous citerons dans la note de bas de page certains d'entre eux en indiquant rapidement, à titre d'exemple, les principaux faits de cette violence qui semble omniprésente⁶⁰. Extraits de leurs contextes et recensés sèchement, l'un à la suite de l'autre, ces faits ou, plus exactement, leur énumération risque de ressembler à un catalogue lugubre, mais il nous semble important de les indiquer pour démontrer justement la nature de la violence dont il est question.

Pour les mêmes raisons nous dirons ici quelques mots de plus uniquement sur les *Travaux précoces* [Rani radovi, 1969] de Želimir Žilnik qui a par ailleurs valu à son auteur

⁶⁰ Pour commencer, mentionnons encore un film de Dušan Makavejev, *L'Homme n'est pas un oiseau* [Čovek nije tica, 1965], dans lequel une chanteuse est poignardée lorsqu'elle se produit dans une *kafana*. Dans *Le Retour* [Povratak, 1966] de Živojin Pavlović, une serveuse est victime d'un viol collectif, alors que le personnage principal (la mère) de *L'Essaim* [Roj, 1966] de Miodrag Mića Popović subit elle aussi un viol. Notons, en passant, qu'à travers le personnage féminin de ce dernier film, est symboliquement représenté un territoire national « violé » par les conquérants ottomans. Dans *J'ai même rencontré des Tziganes heureux* [1967] d'Aleksandar Saša Petrović, toutes les protagonistes roms sont régulièrement battues et humiliées, de même que Lilica dans *Quand je serai mort et livide* [Kad budem mrtav i beo, 1967] de Živojin Pavlović. Les deux héroïnes des *Corneilles* [Vrane, 1969] de Gordan Mihić et Ljubiša Kozomara subissent un sort pire encore : elles sont tuées. Enfin, ce cercle noir peut être clos par *L'horoscope* [Horoskop, 1969] de Boro Drašković et *Les Mouches dans la tête* [Bube u glavi, 1970] de Miloš Radivojević dont les protagonistes sont victimes d'un viol collectif. Voir : Vesi Vuković, « Cinematic Suicide: Representations of Working Women in Yugoslav New Film », *Apparatus. Film, Media and Digital Cultures of Central and Eastern Europe*, vol. 0, n° 9 (décembre 2019). URL : <http://www.apparatusjournal.net/index.php/apparatus/article/view/156>.

une mise en garde de la part de l'autorité communiste, à l'époque très sévère : l'exclusion du Parti. Ce film se distingue notamment par des scènes troublantes, contenant non seulement des messages « hérétiques », mais aussi une violence déchaînée envers les femmes⁶¹. Plus précisément, une jeune femme révolutionnaire portant un nom symbolique – Jugoslava⁶² est la victime d'une violence atroce, inouïe. Accompagnée de ses trois amis, elle s'efforce d'éveiller la conscience de la classe ouvrière et des paysans par ses discours enflammés. Mais, au lieu de réussir dans ses efforts, incomprise et rejetée, elle subit la violence et le viol de la part des paysans, alors que sa vie se termine encore plus tragiquement – par un acte d'une brutalité atroce : elle est tuée par ses camarades qui, ensuite, l'arrosent d'essence et la couvrent du drapeau du Parti communiste, avant de mettre le feu... !

Compte tenu d'une telle quantité de violence, dans ce film de Želimir Žilnik ainsi que dans ceux dénombrés précédemment, on comprend mieux pourquoi, par exemple, Greg De Cuir, le spécialiste de la Vague noire, était surpris par un paradoxe qu'il a trouvé ironique : le fait que dans un cinéma dit « libéré » [angl. *liberated cinema*⁶³] les personnages féminins soient généralement représentés comme des victimes de la violence, fréquemment maltraités, abusés sexuellement, voire assassinés⁶⁴. Cela dit, ce fait étonnant surprend moins lorsqu'on sait qu'au cours de la même période, celle qui coïncide avec la floraison de la Vague noire yougoslave, le cinéma hollywoodien regorge, lui aussi, de scènes du viol et de violence envers les femmes. Selon Molly Haskell et Ann Kaplan, la raison en est simple et facile à expliquer : comme il s'est senti menacé par le mouvement de libération de la femme, le patriarcat caché derrière le masque de la modernité a riposté en recourant aux représentations cinématographiques du viol et de la violence. C'était donc un moyen par lequel il essayait de réprimer la sexualité féminine active et de réaffirmer son propre contrôle sur elle⁶⁵. De même, il est possible d'observer à peu près le même phénomène dans le cinéma serbe et yougoslave

⁶¹Récompensé par l'Ours d'or à la Berlinale (Festival international du film de Berlin) en 1969, ce film fait une référence directe à l'« esprit » du mouvement étudiant de juin 1968 à Belgrade, au cours duquel les intellectuels et les étudiants « ont milité ensemble pour un socialisme plus juste », à une révolution qui « s'arrête aux mots, et qui est condamnée à l'échec ». « Films de Želimir Žilnik », in *Želimir Žilnik et la Black Wave. Rétrospective en présence du cinéaste*, 12 avril - 12 mai 2019, Paris, 2019, p. 8. Voir : Radina Vučetić, « Izneverena revolucija », in *Monopol na istinu : partija, kultura i cenzura u Srbiji šezdesetih i sedamdesetih godina XX veka*, Beograd : Clio, 2016, p. 275-283.

⁶² Youoslava : le prénom féminin, dérivé du nom du pays – la Yougoslavie.

⁶³ Ce terme est utilisé par Daniel J. Goulding : voir *Liberated cinema: the Yugoslav experience, 1945-2001*, 2^e éd., Bloomington : Indiana University Press, 2002.

⁶⁴ Greg De Cuir Jr., « Partisan 'realism' : representations of wartime past and state-building future in the cinema of socialist Yugoslavia », *Frames Cinema Journal*, 2013, p.13.

⁶⁵ Voir : Elizabeth Ann Kaplan, *Women and film : both sides of the camera*, London : Routledge, 2000, p. 7 ; Molly Haskell, *From reverence to rape: the treatment of women in the movies*, 2^e éd, University of Chicago Press, 1987.

de l'époque. D'après Vesi Vuković, une violence accrue à l'encontre des femmes est présente presque systématiquement dans les films où celles-ci sont montrées comme des personnes professionnellement actives, ce qui confirme une tendance sous-jacente consistant à faire passer l'idée selon laquelle l'émancipation féminine – notamment professionnelle et économique – est quelque chose de négatif qui aura des conséquences lourdes sur la société⁶⁶.

À l'instar des chercheuses citées, Greg De Cuir s'interroge lui aussi sur la problématique des mauvais traitements des personnages féminins dans les films de la Vague noire. En partant du constat que « les actes de violence envers les femmes dominant » dans ce courant cinématographique où abondent, précise-t-il, les scènes dans lesquelles celles-ci « sont agressées de nombreuses manières », Greg De Cuir arrive à la conclusion que cette violence omniprésente révèle, en réalité, « une profonde méfiance vis-à-vis des femmes ». Pourquoi ? La réponse qu'il offre est plus qu'intéressante. Très différents, voire opposés, des « films de partisans, qui mettaient souvent en scène des femmes guerrières qui se battaient vaillamment aux côtés de leurs compatriotes », les œuvres filmographiques appartenant à la Vague noire se sont focalisées, « parallèlement à l'évolution de la société », sur d'autres types d'héroïnes qui, souligne-t-il, « n'étaient plus réduites aux rôles de partisanes ou de femmes au foyer ». Il fallait donc désormais faire face à des « femmes modernes, (sexuellement) libérées, qui travaillaient afin de subvenir à leurs besoins ». Et c'est « cet état de choses, combiné à une vision conservatrice et traditionnelle, selon laquelle les femmes sont perçues comme une propriété, ou comme des choses à contrôler », qui « a créé un cocktail explosif », en conclut Greg De Cuir⁶⁷.

En tenant compte de ces analyses, on pourrait tenter de répondre à la question posée d'une manière encore plus directe. Et de dire que les héroïnes de la Vague noire – qui incarnent majoritairement, il est vrai, des femmes contemporaines et émancipées – sont, en réalité, des anti-héroïnes : elles sont représentées comme des « pécheresses » responsables des malheurs des hommes et, par conséquent, elles doivent être punies : c'est pourquoi, d'ailleurs,

⁶⁶ Vesi Vuković, « Cinematic Suicide... », *Op. cit.*

⁶⁷ « Black Wave films exhibit a large amount of violence towards women. Heroines of these films are often innocent, or at least passive players in the destructive narratives of the films. Yet and still, women are attacked in numerous ways in the Black Wave film, almost if they are constantly being punished. [...] This is curious opposition to the Partisan war film, which often featured female soldiers who fought valiantly side-by-side with their compatriots. [...] The violence towards and violation of women in the Black Wave film reveals a deep mistrust and also a slight fear, perhaps because as society developed, women were no longer relegated to roles of either supportive Partisan fighters or supportive homemakers. They became modern, (sexually) liberated women who work to support themselves and live alone without marrying [...]. This combined with conservative, traditional outlook which stated that woman were similar to property, as things to be controlled, created an explosive mix » : Greg De Cuir, *Yugoslav Black Wave: polemical cinema from 1963-72 in the Socialist Federal Republic of Yugoslavia*, Belgrade : Film center Serbia, 2011, p. 108-112.

on les voit violées, battues ou tuées. En revanche, si une femme incarne un principe positif et moralement acceptable, elle représente alors un objet passif, inerte et vulnérable, qui est, lui aussi, soumis aux traitements dégradants à cause de sa propre impuissance. Dans les deux cas, cependant, il s'agit d'une position inférieure réservée à la femme dans une société patriarcale qui respecte et soutient « la loi du plus fort », sans jamais remettre en question, pour citer Françoise Héritier, « la licéité de la pulsion masculine ni le droit des hommes à disposer de corps de femmes pour la satisfaire ». Car, comme le précise cette célèbre anthropologue française, dans l'imaginaire populaire il y a une disparité entre la conception de la « 'nature des femmes' – qu'il faudrait mater, dresser », et celle des hommes, considérés comme « rationnels, maîtres de soi », mais dont la pulsion, paradoxalement, « ne devrait pas, et ne pourrait pas, être contrôlée »⁶⁸.

On pourrait dire, enfin, que les auteurs des films de la Vague noire ont, d'une manière ou d'une autre, attribué aux femmes des rôles qui personnifient les différents aspects de la réalité yougoslave, plus précisément – les aspects de sa « nature féminine ». Ce transfert des rôles et le glissement de signification leur servaient d'outils clés permettant de développer une approche critique de la société. Par conséquent, on peut en déduire que c'est l'une des raisons pour lesquelles la femme et son corps sont généralement représentés dans ce courant cinématographique, soit comme une incarnation de perversion, soit comme une source incitant à la perversion et provoquant la violence à son propre égard⁶⁹.

Ce dernier constat est très lourd, tellement lourd qu'il sonne un peu comme une accusation indirecte de la misogynie, ou du moins il rappelle son ombre. C'est pourquoi il serait juste de le nuancer en précisant que, dans les films de ce courant, le sort des personnages masculins n'est pas non plus très brillant. En effet, seul un regard attentif, à la condition qu'il soit aussi objectif, sur les œuvres appartenant à la Vague noire, nous permet de voir clairement que leurs réalisateurs s'attachent, en réalité, à broser les portraits et les destins de (quasiment) tous leurs (anti)héros de manière semblable, consistante et – noire. Dans ce contexte il est clair que – si les images de violence à l'égard des femmes représentent une allégorie du « viol politique », c'est-à-dire, un synonyme d'abus de pouvoir politique et idéologique dans l'ex-Yougoslavie⁷⁰ – la violence généralisée pourrait, et même devrait, être

⁶⁸ Françoise Héritier, « À l'aube de l'humanité », in *La plus belle histoire des femmes*, Françoise Héritier, Michelle Perrot, Sylviane Agacinski, et al. (éd.), Paris, Seuil, 2011. p. 61-62.

⁶⁹ Vesi Vuković, « Of bees, birds, trees, and women: iconography, superstition and victimization of female characters in Yugoslav New Film », *Images*, XXXVIII, n° 37, 2020, p. 289.

⁷⁰ Vesi Vuković, « Violated sex: rape, nation and representation of female characters in Yugoslav new film and black wave cinema », *Studies in Eastern European Cinema*, vol. 9, n° 2, 2018.

perçue comme l'indicateur de l'état d'une société dans laquelle tous, aussi bien les hommes que les femmes, sont victimes de « la loi du plus fort ».

11. L'ÉMANCIPATION FÉMININE ET LE SYSTÈME AUTOGESTIONNAIRE

Même si la pression du régime exercée à l'encontre de la Vague noire était un avertissement fort adressé aux réalisateurs, ceux-ci n'ont pourtant pas arrêté de s'interroger sur les courants sociaux actuels et les phénomènes liés aux changements culturels, politiques et économiques. La preuve en est le fait que les films créés durant les décennies suivantes ont continué de refléter la réalité socioculturelle du pays ainsi que – à travers les diverses représentations cinématographiques des femmes – la condition féminine caractéristique de l'époque. Pour mieux saisir le contexte dans lequel évoluait le cinéma serbe pendant les deux dernières décennies du XX^e siècle, il nous semble pertinent de rappeler un phénomène culturel d'une portée cruciale : durant cette période, l'influence des valeurs esthétiques et culturelles occidentales – dont les codes ont été continuellement transmis par les médias – était si importante qu'elle a mené de plus en plus vers la création d'une culture transnationale, voire « globale ». Dans ce contexte, le public serbe et yougoslave en général avait aussi accès – pendant les années 1980 et, d'une manière encore plus importante, durant les années 1990 – aux divers produits culturels étrangers qui sont, au fur et à mesure, devenus une partie intégrante de la culture locale. Ainsi, on se passionnait pour les films hollywoodiens, français, italiens, on « consommait » à volonté les *sitcoms* américains, les séries télévisées britanniques, les *soap-operas* latino-américains, on écoutait, surtout dans les milieux urbains, des genres musicaux en vogue – rock, punk, métal, rap, hip-hop... Bref, tous ces nouveaux phénomènes socioculturels ont fini par devenir des « références culturelles » communes, et leur impact était perceptible partout, aussi bien dans la vie quotidienne que dans la production culturelle locale, y compris cinématographique.

Cette influence occidentale était logiquement plus perceptible dans les films serbes qui traitaient des thèmes liés au monde du spectacle ou mettaient en scène des personnages des milieux urbains, dont les styles de vie étaient façonnés par les diverses formes de la subculture. Mais on la retrouve aussi dans des films qui évoquent les phénomènes typiquement locaux, propres à la société serbe. N'oublions pas que – malgré la disparition du président Tito – cette société continue de fonctionner dans les années 1980 comme auparavant, sur les bases du monopartisme dans le domaine politique et sur celles du système d'autogestion dans le domaine économique. Même dans les représentations

cinématographiques de ce type de société, connu comme une spécificité de la Yougoslavie communiste, on sentait bien cette influence occidentale, notamment dans la vision de l'émancipation personnelle des femmes qui était observée, comme dans les films hollywoodiens des années 1980, dans le cadre du concept de *mobilité ascensionnelle* dans le milieu professionnel.

Cette courte mise au point nous paraissait nécessaire avant d'aborder un personnage féminin typique de cette époque, présenté dans le film *Maîtres, maîtres* [Majstori, majstori] de Goran Marković, réalisé en 1980. Il s'agit de la figure autoritaire et ambitieuse d'une directrice d'école qui représente justement une incarnation typée des fonctionnaires dirigeants du système autogestionnaire titiste. Naviguant entre une attitude maternelle et autoritaire, cette femme essaie à la fois de se montrer juste et de maintenir en bon ordre l'organisation et la vie de l'école qu'elle dirige, tout en portant le fardeau de la responsabilité qu'exige la fonction qu'elle assume. Les professeurs et les autres employés de l'école la respectent, mais en même temps – et derrière son dos – se moquent d'elle en la comparant à un Hitler en jupon. Même si c'est une comparaison osée, voire déplacée, on comprend mieux pourquoi on lui colle cette étiquette lorsqu'on entend ses tirades exagérées et autoritaires : « sans moi, vous mourriez de faim ! » ; ou encore : « c'est moi qui ai fait de cette école ce qu'elle est, et c'est moi seule, et personne d'autre, qui peut la détruire... ! »⁷¹.

Ses échanges avec ses collègues et sa hiérarchie – dont nous avons extrait des affirmations citées – sont importants parce qu'ils font découvrir au spectateur la vraie vie de cette femme ainsi que son véritable profil psychologique. Et que découvre-t-on alors ? D'abord, le spectateur se rend compte qu'elle a consacré sa vie entière à sa propre carrière de directrice et à cette école, « la plus prestigieuse dans le pays ». Il réalise aussi que, contrairement aux autres protagonistes féminins du film, la Directrice – toujours occupée à accomplir des tâches multiples pour le bien de la collectivité de l'école et de sa réputation – n'a pas probablement de vie privée et familiale⁷². Enfin, il constate que, sans cacher que l'école et sa carrière sont ses priorités, elle adopte un comportement paradoxal : d'un côté, elle demande une obéissance aveugle de la part de ses subordonnés⁷³ et, d'un autre côté, fait

⁷¹ [da mene ovde nema vi bi pocrkali od gladi !] ; [Ja sam od ove škole napravila ono što ona jeste i samo ja mogu da je uništım... !»]

⁷² Le spectateur ne sait pratiquement rien de sa vie privée, sauf que c'est une femme mature et qu'elle souffre d'ulcère à l'estomac. Dans l'imaginaire populaire, le stress et l'anxiété (souvent liés au travail) sont les causes principales de cette maladie.

⁷³ Par exemple, elle demande à ses employeurs de s'occuper de la réparation de sa voiture personnelle, d'aller à la pharmacie pour lui acheter des médicaments etc.

tout pour satisfaire les exigences de ses supérieurs. Le réalisateur met au premier plan ce trait ambigu de son caractère lorsque Goca⁷⁴, une jeune professeure, sans avoir prévenu la Directrice, porte plainte contre le directeur adjoint de l'école, en l'accusant de harcèlement sexuel. Sans considération particulière pour les sentiments de sa jeune collègue, et au lieu de lui offrir son soutien et sa protection, la Directrice lui reproche d'avoir commis une erreur en portant plainte, sous le prétexte qu'une telle affaire risque de nuire aux intérêts de l'école. Cet exemple montre bien que son personnage représente l'incarnation même de *l'Institution*, mais en même temps, on pourrait le considérer comme une illustration de misogynie intériorisée et du micromatriarcat *auto-sacrificiel* transposé dans le milieu professionnel, où la « victime ultime » est précisément la « femme au pouvoir » qui se sacrifie pour tous.

La suite de son histoire ne fait que renforcer cette conclusion. En fait, cette affaire de harcèlement va complètement perturber la vie de la Directrice et, finalement, provoquer sa défaite : lors de la soirée de fête en hommage à Keva⁷⁵, qui part à la retraite, et en présence de ses supérieurs et d'un jeune inspecteur chargé de l'enquête relative aux accusations de la professeure, des conflits éclatent entre les employés de l'école et la situation se dégrade au point qu'elle échappe au contrôle de la Directrice. En même temps, son supérieur principal profite de l'occasion pour lui « faire comprendre » qu'elle « exagère » avec toutes ses exigences et ses objectifs perfectionnistes, que ses efforts sont contreproductifs et mal vus, et qu'enfin la meilleure solution serait qu'elle parte, elle aussi, à la retraite. Cette « suggestion », vue par la Directrice comme une « condamnation », était en réalité un verdict irrévocable parce qu'une décision d'un haut supérieur dans le système autogestionnaire avait également un poids politique.

Mais le cas de la Directrice pourrait être interprété également dans un contexte plus large qui inclut les rapports entre les genres. Compte tenu de la nature de ces rapports, on pourrait affirmer que « l'ambition illimitée » des femmes reste perçue – dans tous les systèmes et non seulement l'autogestionnaire – comme une menace qui exige, en conséquence, soit leur subordination aux hommes, soit leur expulsion d'une communauté donnée. C'est une preuve de plus que la femme émancipée et indépendante est perçue dans l'imaginaire masculin comme ayant les pouvoirs « démoniaques », pour paraphraser une idée d'Elizabeth Traube⁷⁶.

⁷⁴ Tous les personnages du film portent un nom propre sauf la Directrice : c'est à l'évidence un moyen utilisé par le réalisateur pour accentuer l'indentification de son personnage à l'institution.

⁷⁵ Le personnage de Keva est analysé dans un des chapitres précédents. Voir la partie intitulée : « Une riche galerie de fugues maternelles : « 'mère commune' », 'mère célibataire', mère 'mauvaise fille'... », dans le chapitre *Mère – « la matrice du corps social »*.

⁷⁶ Voir : Elizabeth G. Traube, « Transforming Heroes : Hollywood and the Demonization of Women », in

Vu dans cette optique, la Directrice représente une menace pour son milieu professionnel – celui des dirigeants du secteur de l'éducation, traditionnellement considéré comme masculin – raison pour laquelle son excommunication se révélait nécessaire.

Cet emblématique personnage féminin de *Maîtres, maîtres* ne fait pas exception, bien sûr, dans le cinéma serbe. Plusieurs réalisateurs ont également mis en scène des femmes dirigeantes, mais leurs représentations ont été faites souvent de manière comique, frisant la caricature. Pourquoi ? Il semble, en fait, qu'un tel traitement de ce genre de personnages exprimait plus un regard critique sur les paradoxes sociaux propres au système autogestionnaire qu'une volonté ou une intention malveillante de se moquer des femmes. Des exemples probants en sont les personnages de Milada dans *La Beauté du vice* [Lepota poroka, 1986] de Živko Nikolić, et de Desa dans la comédie de Dragoslav Lazić, *Sekula et ses femmes* [Sekula i njegove žene, 1986]. Nous avons déjà présenté la première de ces deux héroïnes qui incarne, rappelons-le brièvement, une « mascarade masculine communiste »⁷⁷. Quant à la seconde, il faut dire qu'elle possède certains points communs avec la Directrice malgré leur différence sur le plan physique et vestimentaire : alors que l'héroïne de Goran Marković est une femme élégante, vêtue d'un tailleur blanc, bien coiffée et maquillée, la « camarade » Desa, en revanche, est une vétérinaire habillée en fonction de son travail principal qui consiste à castrer des bovins. Mais pour elle aussi, « les obligations sociales » envers la collectivité sont primordiales, ce qui est, dans son cas également, lié à son caractère autoritaire. Comme la Directrice, elle tente d'imposer son autorité non seulement dans son milieu professionnel mais aussi à tous les membres de la famille de son mari.

Toutefois, il y a encore une différence notable entre ces deux figures féminines, emblèmes du système autogestionnaire. La seconde est, en fait, une figure typique des comédies de mœurs. D'ailleurs, pour accentuer le côté comique de son personnage, le réalisateur de *Sekula et ses femmes* lui a donné un « vice » supplémentaire : Desa a une libido très élevée à laquelle son mari ne peut pas répondre, raison pour laquelle elle décide de divorcer. De plus, l'autoritaire vétérinaire est interprétée par l'une des plus grandes actrices comiques serbes, Jelisaveta Seka Sablić, ce qui ne fait qu'accentuer la dimension comique de son caractère. Ce deuxième détail n'est pas sans importance puisqu'il est indéniable que l'interprétation de cette actrice a « sauvé » en quelque sorte le personnage de Desa qui risquait

Dreaming identities: class, gender, and generation in 1980s Hollywood movies, Boulder : Westview Press, 1992, p. 97- 122.

⁷⁷ Voir la partie intitulée « Sous le signe du Lupoglav ou une 'tradition' monténégrine inventée » du chapitre *La fluidité du genre : héros et héroïnes transgenres*.

d'être réduit à une pure caricature. De cette manière, le spectateur le perçoit plutôt comme une personnification du système qui n'a donné aux femmes que l'illusion de pouvoir réconcilier et maîtriser les deux sphères de leur vie quotidienne : privée et professionnelle. Desa confirme ainsi, comme d'ailleurs la Directrice et Milada, que le système autogestionnaire, tellement glorifié par le régime titiste, n'a pas non plus offert aux femmes le même statut qu'aux hommes, ce statut qu'on leur a promis quelques décennies plus tôt, lors de la constitution de la Yougoslavie socialiste.

12. FOLK STARS, « CROQUEUSES DE DIAMANTS », « CROQUEUSES D'HOMMES »...

Durant cette même période des années 1980, un autre type d'héroïne, plus attractif pour les spectateurs, apparaît dans le cinéma serbe : il s'agit des femmes du monde du spectacle, ou de l'*estrada*⁷⁸ – principalement des chanteuses folks (souvent appelées les chanteuses de kafana [kafanske pevačice], ou encore, avec une connotation péjorative – *pevaljke*). Ces nouvelles héroïnes sont représentées dans les films généralement de deux façons différentes : soit par elles-mêmes, donc par de vraies « artistes d'estrade » [estradne umetnice] qui apparaissent en caméo, notamment dans les films grand public, soit à travers leurs « représentations », c'est-à-dire que leurs rôles sont interprétés par des actrices professionnelles.

Il convient de préciser que la figure de la chanteuse n'est pas une nouveauté, au contraire, on la trouvait déjà, par exemple, dans les premiers films yougoslaves. Ainsi, en 1954, Vojislav Nanović présente, dans *La Bohémienne* [Ciganka], la célèbre Koštana de Borisav Stanković⁷⁹, qui sera suivie, au fil du temps, par une multitude de personnages de chanteuses – intrigants, charismatiques, exotiques et parfois décadents – présentés dans de nombreux longs métrages yougoslaves. Citons à titre d'exemple : *Quand je serai mort et livide* [Kad budem mrtav i beo, 1967] de Živojin Pavlović, *Et Dieu créa la chanteuse de café* [I Bog stvorio kafansku pevačicu, 1972], et *Radio Tourbillon appelle Andjelija* [Radio Vihor zove Andjeliju, 1979] de Jovan Živanović, ou encore *Sekula et ses femmes* que nous venons

⁷⁸ *Estrada* est un terme populaire pour désigner le *show business* en Serbie. Durant les dernières décennies, elle est dominée par le genre musical néofolk (turbo-folk, pop-folk, « la musique nouvellement composée » ou « la musique du nouveau style » [novokomponovana narodna muzika]). Voir : Olga Dimitrijević, « The body of a female folk singer: constructions of national identities in serbia after 2000 », *Genero, Časopis za feminističku teoriju i studije kulture*, n° 13, 2009, p. 6.

⁷⁹ Romancier, nouvelliste et auteur dramatique serbe, Borisav Stanković publie, en 1902, sa pièce dramatique la plus réussie, *Koštana*, qui porte sur le destin tragique d'une chanteuse et danseuse rom d'une beauté exceptionnelle. Cette pièce a été écranisée six fois (en 1954, 1962, 1976, 1980, 1985 et 1991). Dans la dernière écranisation, celle de 1991, qui a été par ailleurs censurée, son personnage est interprété par la chanteuse folk la plus populaire de l'époque – Svetlana Veličković (Ražnatović), Ceca.

d'évoquer⁸⁰. Mais si cette figure féminine n'apporte aucune nouveauté puisque c'est plutôt un personnage récurrent de la cinématographie serbe, sa nouvelle représentation contrastait fortement avec son image traditionnelle.

Il est évident que cette nouvelle représentation de la chanteuse est influencée par l'industrie du spectacle occidentale, dont nous avons déjà parlé, mais il est vrai aussi qu'elle exprime les nouvelles tendances de la société serbe, qui adoptait de plus en plus les valeurs et les modes de fonctionnement d'une société consumériste. L'exemple emblématique de cette nouvelle héroïne est sans conteste Lepa Brena, la figure la plus populaire de la musique folk yougoslave des années 1980, qui apparaît en caméo dans plusieurs films : d'abord, dans la très célèbre comédie *La Peau serrée* [Tesna koža, 1982] de Milivoje Mića Milošević, puis dans une série de trois films de comédie musicale intitulés *Allons, aimons-nous* [Hajde da se volimo]. Le succès de cette comédie musicale⁸¹ – qui suit les aventures de Lepa Brena et de son groupe musical Slatki greh [Le doux péché] à travers tout le pays, en présentant une réalité enjolivée de la Yougoslavie – réside surtout dans l'attractivité de l'image de la femme contemporaine incarnée par cette chanteuse charismatique. Plus précisément, c'est l'image d'une femme moderne, habillée à la dernière mode, émancipée, économiquement indépendante, polyvalente et ultra populaire. À l'instar des grandes stars internationales de la musique – ce qu'elle était d'ailleurs dans les Balkans – Lepa Brena offre à ses nombreux fans, par intermédiaire de sa trilogie cinématographique, un séduisant aperçu du modèle de la vie hollywoodienne ou, plus exactement, du « rêve américain » mais réalisé « à la manière socialiste »⁸². [Figure 59, p. 402.]

La comédie musicale de Lepa Brena – conçue donc comme un pendant des produits consuméristes de la culture populaire américaine – est sans doute l'ultime produit yougoslave de la culture du consumérisme. Et aussi l'ultime film de ce genre ayant obtenu un grand succès populaire car, un peu plus tard, quelques années seulement après la dislocation de la Yougoslavie, en 1994, une autre chanteuse folk serbe, elle aussi très populaire, Dragana Mirković, n'a pas réussi à relever le défi : en fait, elle a essayé d'imiter Lepa Brena et de reproduire sa prestation dans le film *Les Rêves confits* [Slatko od snova, 1994], réalisé par Vladimir Živković, dans lequel elle interprète le rôle de Deni, une fille employée chez

⁸⁰ L'une des (ex) femmes de Sekula, quitte ce dernier afin de poursuivre sa carrière de chanteuse folk.

⁸¹ La partie la plus réussie de cette trilogie est incontestablement le premier film réalisé en 1987, par Aleksandar Djordjević, qui figure d'ailleurs parmi les longs métrages les plus populaires du cinéma yougoslave auprès du grand public.

⁸² Ana Hofman, « Kafana singers: popular music, gender and subjectivity in the cultural space of socialist Yugoslavia », *Narodna Umjetnost*, vol. 47, n° 1, 2010, p. 155.

McDonalds, qui rêve de devenir une chanteuse pop. Mais le médiocre succès de ce film ne peut même pas être comparé à celui des *blockbusters* de Lepa Brena : l'une des raisons en est sans doute le changement radical du contexte socioculturel dans lequel est sorti le film *Les Rêves confits*, contexte marqué par la crise sociale et économique profonde des années 1990, et par une situation politique n'admettant plus que ce type de rêves américains soit perçu comme une forme d'escapisme appropriée.

La popularité de la comédie musicale de Lepa Brena démontre clairement que le métier de chanteuse n'était pas perçu uniquement comme une profession, mais également comme un rôle social. Certains chercheurs soulignent même que les chanteuses incarnaient, surtout aux yeux de la population d'un niveau d'éducation limité, un nouveau modèle d'émancipation féminine, d'autant plus que leur mise en scène personnelle se basait sur une image des femmes qui ont tout réussi par elles-mêmes (angl. *self-made women*) et grâce à leurs propres talents⁸³. Cependant, avec le temps et l'aggravation de la crise partout en ex-Yougoslavie, cette image aux connotations positives cèdera progressivement la place à une autre image présentant ce « type » de femme comme *l'objet fétiche* du regard et du désir masculin. Ce changement est en grande partie conditionné par la révision des rôles de genre et leur « re-traditionalisation », suscitée par la crise généralisée et la guerre civile des années 1990. D'ailleurs, c'est justement durant cette guerre, dans la première moitié de la dernière décennie du XX^e siècle, que le personnage de la chanteuse – cette fois, celle d'un nouveau genre musical, le *turbo-folk* – est fréquemment associée aux « bad guys », c'est-à-dire aux criminels, particulièrement aux criminels de guerre⁸⁴. Pourquoi ?

En fait, ces femmes, omniprésentes sur la scène médiatique, ont été souvent vues comme une sorte de trophées assurant, au sein de la communauté ciblée, le prestige social de l'homme qu'elles accompagnaient. Mais, en même temps, on considérait qu'une relation de cette nature était aussi, pour elles, un moyen d'assurer leur propre subsistance – un moyen efficace, facile et moralement dégradant, raison pour laquelle elles ont été perçues comme les *sponzoruse*⁸⁵, terme employé pour désigner, dans le langage familier serbe, les croqueuses de diamants. Cette appellation négativement connotée pourrait étonner car il s'agissait en réalité d'un échange réciproque « de biens et de services » entre *sponzoruse* et leurs « partenaires ».

⁸³ *Ibid.*, p.147.

⁸⁴ Notons ici que de nombreux intellectuels et universitaires serbes estiment qu'*Estrada* a pris une importance particulière durant cette période, tandis que la musique néofolk, très présente dans les médias, a joué un rôle prépondérant dans l'instauration et le maintien du climat nationaliste dans le pays. Voir : Olga Dimitrijević, « The body of a female folk singer... », *Op. cit.*, p. 6.

⁸⁵ Littéralement « femme sponsorisée ».

Toutefois, dans l'imaginaire populaire plus large, les « stars turbo folk » n'étaient pas mises sur un pied d'égalité avec leurs partenaires, et représentaient, à ses yeux, une forme de marchandise qui dépendait entièrement de l'homme et servait surtout à satisfaire son plaisir. Faut-il souligner qu'avec de telles « qualités », ce « type » de femme ne pouvait qu'être qualifié – par une société qui défendait de plus en plus « la morale et les valeurs traditionnelles » – de « peu apte à devenir une épouse ou une mère » ?

Il serait erroné, bien sûr, d'en tirer une conclusion générale et de réduire toutes ces figures féminines à un stéréotype, mais certaines appréciations que nous venons d'exposer ne sont pas dénuées de fondement⁸⁶. Ce constat trouve sa confirmation aussi dans *Les Cicatrices* [Rane, 1998] de Srdjan Dragojević. Dans ce film où la réalité socioculturelle des années quatre-vingt-dix est traitée d'une manière fortement critique, le réalisateur nous présente un bon exemple, décrit plus haut, de chanteuse turbo folk. La représentation de cette jeune femme nommée Turbo Suki [figure 60, p. 402] – pourtant sincère et généreuse, mais sans talent musical – est quasiment tragicomique alors que son portrait rappelle indubitablement celui d'une *sponzoruša*-type : sa vie et sa carrière de chanteuse sont entremêlées avec celles de Kure, un criminel qui « accompagne » son « parcours professionnel » et qui lui offre en cadeau, entre autres, des implants mammaires en silicone ; ses tubes parlent d'argent, d'armes et de drogue exprimant ainsi, sans le vouloir, la réalité lugubre de la société décadente dans laquelle ce couple demeure ; enfin, son apparence vestimentaire est tout aussi typique, provoquante, « glamour »... Toutefois, malgré le côté tragique de son personnage – elle subit en outre la violence de la part de son conjoint – elle n'inspire pas forcément la pitié au spectateur. La raison en est simple : elle ne rejette pas non plus le recours à la brutalité. D'ailleurs, dès que Kure meurt, elle entre en relation avec un autre criminel et perpétue ainsi le même *modus operandi*...

Assez proches de ce modèle sont également les femmes opportunistes, celles qui possèdent certains traits des croqueuses de diamants mais qui ont un peu plus de pouvoir social – médiatique par exemple, ou celles qui se trouvent dans une position de pouvoir. La seule différence notable qui les distingue des *sponzoruše*, c'est qu'elles ont un style plus sophistiqué, plus de confiance en soi, plus d'indépendance matérielle... Et, aussi, plus d'appétit sexuel : par rapport aux *croqueuses de diamants*, elles sont montrées plutôt comme

⁸⁶ La perception critique de ces femmes par l'opinion publique est compréhensible surtout si l'on prend en considération que, durant la dernière décennie du vingtième siècle, les *estradne zvede* – c'est-à-dire, les chanteuses turbo-folk – ont imposé leur style de vie comme un modèle à suivre et un *objet d'envie* pour de nombreuses jeunes filles qui n'arrivaient pas à trouver leur propre chemin dans un monde sans repères.

des *croqueuses d'hommes*. Citons à titre d'exemple deux entre elles, les plus emblématiques peut-être. D'abord, le personnage de Lidija, l'autre anti-héroïne de ce même film de Dragojević : c'est une journaliste sans scrupules qui anime une émission de télévision dont les invités principaux sont des criminels, et une mère, aussi sans scrupule, qui séduit les camarades de son fils⁸⁷. Le deuxième personnage est également une *croqueuse d'hommes* exemplaire : il s'agit de la Directrice d'une banque dans *Trois palmiers pour deux mecs et une meuf* [Tri palme za dve bitange i ribicu, 1998] de Radivoje Andrić, qui abuse de son pouvoir et de sa position sociale non seulement pour gagner plus d'argent, mais aussi pour séduire ses employés. Ces représentations de « femmes cougars⁸⁸ » sont évidemment employées pour illustrer une « déviance » de l'émancipation féminine, déviance aux yeux d'une société qui célèbre le « culte de la jeunesse », et se méfie de la sexualité des femmes matures⁸⁹.

13. LES FEMMES DANS L'OBJECTIF DE LA « NOUVELLE ÉCOLE BELGRADOISE »

Même s'ils occupaient une place importante dans le cinéma serbe de l'époque, les personnages de chanteuses (turbo folk) et de femmes cougars n'étaient pas, à l'évidence, les seules représentations cinématographiques des femmes contemporaines. Dans les films réalisés par des auteurs plus jeunes qui se sont distingués à cette période – par exemple, dans les œuvres de ceux qui appartenaient à la « nouvelle école belgradoise »⁹⁰ – on retrouve des personnages de femmes contemporaines bien différents de ceux que nous venons d'évoquer. Ces films, destinés principalement à un public jeune, portent sur la culture pop contemporaine et nous donnent un aperçu intéressant de femmes plus « urbaines », plus « intellectuelles », bref celles qui cultivent les valeurs « cosmopolites ». Ainsi, les protagonistes de ces longs métrages sont des étudiantes, institutrices, universitaires, médecins, artistes, ou stars du rock, par exemple. À propos de la culture pop – ou plutôt de sa variante locale, belgradoise – il convient de noter qu'il existait, durant les années 1990, une distinction claire entre les jeunes qui adhéraient essentiellement à deux courants musicaux : les uns, *padavičari*, écoutaient la

⁸⁷ Voir le chapitre *Mère...* : « Les images de la mère à la fin du xx^e siècle », où nous avons analysé le personnage de Lidija avec plus de détails.

⁸⁸ Ce terme argotique est utilisé pour désigner les femmes d'âge mûr qui entretiennent des relations avec des hommes plus jeunes.

⁸⁹ Voir : Miroslava Malešević, « Menopauza – poslednja misterija krvi » [La ménopause - le dernier mystère du sang], in Zorica Divac (éd.), *Običaji životnog ciklusa u gradskoj sredini* [Les rites du cycle de vie dans le milieu urbain], Beograd : Etnografski institut SANU, 2002.

⁹⁰ Selon Nevena Daković, à cette école du cinéma appartiennent, entre autres, Srdan Golubović, Goran Gajić, Srdjan Dragojević, Darko Bajić, etc. Voir : *Balkan kao (filmski) žanr : slika, tekst, nacija* [Les Balkans en tant que genre (cinématographique) : image, texte, nation], Beograd : Fakultet dramskih umetnosti : Institut za pozorište, film, radio i televiziju, 2008, p. 174.

musique rock, métal, punk alors que les autres, *dizelaši*, préféraient le turbo folk et ses dérivés musicaux. Cette distinction, faite donc au départ sur des critères relevant des goûts musicaux, sera élargie par la suite à d'autres domaines menant à la création de deux subcultures opposées. Ainsi, les jeunes adeptes de deux styles de vie aux antipodes, qui reflétaient en même temps différentes visions du monde, n'hésitaient pas à afficher leurs différences en choisissant leur style vestimentaire⁹¹ ou encore les endroits qu'ils fréquentaient.

Il va de soi que les différents éléments de ces subcultures les plus marquantes de l'époque, ont trouvé une place convenable dans les œuvres de cette nouvelle génération de réalisateurs. D'ailleurs, ce sujet est déjà traité, en 1989, dans un film collectif, *Débâcle du rock* [Kako je propao rokenrol], de Zoran Pezo, Vladimir Slavica et Goran Gajić. Mais les différents éléments des subcultures belgradoises seront surtout présents dans les films tournés plus tard : *Nous ne sommes pas des anges* [Mi nismo andjeli, 1992] de Srdjan Dragojević, et *Bombardier noir* [Crni bombarder, 1992] de Darko Bajić⁹². Le premier est une comédie fantastique (parmi les protagonistes principaux on trouve aussi le diable et un ange) concentrée sur l'univers intime des jeunes, dont le style de vie est façonné justement par des subcultures. Parmi les différents personnages figurent également des femmes, de jeunes belgradoises de l'époque, qui ne sont pas non plus – à l'instar de leurs congénères masculins – « des anges », pour employer la métaphore donnée dans le titre. Un autre exemple de personnages « urbains » est présenté dans *Bombardier noir* dont l'action est située dans un proche avenir dystopique qui ressemble fortement à l'époque dans laquelle ce film a été réalisé. Il s'agit d'une chanteuse rock, Luna, une femme dynamique, leader indépendante de son groupe musical. C'est une jeune femme déterminée qui ne fait aucun compromis et qui défend avec conviction ses principes et sa propre vision artistique. C'est pour cela d'ailleurs qu'elle ne voit pas son avenir dans un pays au bord de l'explosion et décide d'émigrer. Ce dernier détail fait de Luna un personnage emblématique en quelque sorte, parce qu'elle représente, symboliquement parlant, une masse considérable de jeunes Serbes qui ont fait un choix similaire durant les années 1990.

Pour comprendre ce choix, mais aussi la façon de penser et de vivre des personnages féminins mis en scène par les réalisateurs de « la nouvelle école belgradoise », il est bien sûr indispensable de prendre en compte le contexte plus large de la Serbie de la fin du XX^e siècle,

⁹¹ Par exemple, les *dizelaši* affichaient clairement leur affinité pour la marque de vêtement Diesel, d'où la dénomination qu'ils portaient.

⁹² A ce groupe de films il convient d'ajouter également *Arrangement – paquet* [Paket aranžman 1995] de Ivan Stefanović, Dejan Zečević et Srdan Golubović.

contexte particulier qui se caractérise par une crise sociale, économique et politique devenue partie intégrante de la vie quotidienne. Rappelons-le brièvement : il s'agit d'une époque profondément marquée par la guerre civile, les sanctions économiques imposées par la communauté internationale et, pour finir, le bombardement de l'OTAN en 1999. Bien sûr, les années 1990 étaient difficiles à vivre également pour tous les citoyens de l'ex-Yougoslavie, particulièrement pour les femmes : beaucoup d'entre elles ont perdu leur emploi et leurs biens, mais aussi leurs proches dans la guerre. Comme jadis, sur le territoire de l'ex-Yougoslavie, de nombreuses femmes se sont à nouveau trouvées en situation de précarité : réfugiées, veuves, elles ont été obligées de se débrouiller pour assurer la survie quotidienne de leur famille.

Cette lourde réalité des femmes des années 1990 a trouvé, comme celle de la Deuxième Guerre mondiale, son écho dans le cinéma. Mais, cette fois, elle a été transposée sur le grand écran d'une manière bien différente de celle qui caractérisait les films de partisans. Cette nouvelle manière de parler de la guerre, vue comme quelque chose de mauvais et d'absurde, est perceptible non seulement dans les films qui dépeignent directement le front et les combats – comme c'est le cas, on l'a vu, dans *Joli village, jolie flemme* et *Vukovar, poste restante* – mais aussi dans ceux où la guerre est présente en arrière-plan, indirectement, ou même comme un écho lointain. Prenons à titre d'exemple un film déjà évoqué, *Nous ne sommes pas des anges* de Srdjan Dragojević, plus précisément une scène où l'on assiste à un dialogue quelque peu surréaliste entre une jeune Belgradoise et son père, un soldat qui se prépare à partir au front : « Ljubinka, mon fils⁹³, papa part en guerre... » / « Hein, daron, vous jouez à nouveau ! »⁹⁴ Cette réplique ironique de la jeune femme qui démontre un renversement des rôles entre les parents et leurs enfants – réplique inimaginable, évidemment, dans un film de partisans – est devenue une référence culte, et est employée encore aujourd'hui.

L'histoire de Bulika, un des personnages principaux de *Meurtre avec préméditation* de Gorčin Stojanović, est également une bonne illustration de cette approche de la guerre civile, vue du côté des jeunes Belgradois. Concrètement, à l'instar de l'héroïne du *Bombardier noir*, cette jeune journaliste et écrivaine – par ailleurs, petite-fille de Jelena que nous avons évoquée plus haut – prend également la décision de quitter le pays afin de rejoindre sa mère partie « au bout du monde » – en Nouvelle-Zélande. Sa décision est, cependant, moins motivée par une

⁹³ Dans le langage familial, la fille est souvent appelée « fils » par ses parents, notamment par son père.

⁹⁴ [- Ljubinka sine, ide tata u rat.... / - E ćale, ćale, opet se igrate...]

lassitude grandissante face à une crise économique et humanitaire provoquée par l'isolement du pays que par une raison personnelle : la mort, dans la guerre civile, de son petit ami Bogdan, un jeune soldat serbe de Croatie qu'elle a rencontré lorsque ce dernier, blessé, se trouvait à Belgrade pour se faire soigner⁹⁵. À côté d'un drame humain et la mort d'un jeune homme, provoqués par une guerre fratricide, Gorčin Stojanović a visé – à travers l'histoire de Bulika et de sa relation amoureuse avec Bogdan – deux autres objectifs : d'une part, démontrer la position privilégiée que les jeunes de Serbie, et particulièrement à Belgrade, avaient à cette époque par rapport à leurs congénères des autres régions de l'ex-Yougoslavie directement affectées par la guerre ; et, d'autre part, attirer l'attention sur leurs difficultés à comprendre la position des *autres*, qui avaient été jusqu'alors perçus comme les *nôtres*⁹⁶.

Pour compléter l'image de la femme serbe face à la guerre, évoquons brièvement l'histoire de Tijana, la protagoniste d'*Accroché au ciel* [Nebeska udica, 1999] de Ljubiša Samardžić, qui ressemble en bien des points à celle de Bulika. Comme nous avons déjà analysé son personnage⁹⁷, il suffit de rappeler qu'elle a décidé, elle aussi, de quitter définitivement la Serbie et de s'installer en Italie, après avoir vécu une expérience traumatique : cette fois, il s'agit du bombardement de Belgrade par l'OTAN en 1999 pendant lequel son fils Jovan a perdu l'usage de la parole, tandis que son père, le grand amour de Tijana, y a perdu la vie. Cette héroïne, presque notre contemporaine, est encore une incarnation – à l'instar de Luna et Bulika – du destin des jeunes femmes de toute une génération qui sera marquée à jamais par une période particulièrement difficile de l'histoire yougoslave contemporaine.

Mais, mis à part cette lourde expérience historique et collective qui a laissé des traces traumatisantes aussi bien sur les hommes que sur les femmes, force est de constater que les portraits de toutes les jeunes Belgradoises évoquées dans ce sous-chapitre nous offrent une autre image, nouvelle, des femmes de la fin du XX^e siècle. En effet, on ne peut pas ne pas

⁹⁵ La preuve en est le fait que Bulika prend la décision radicale de partir lorsqu'elle apprend justement que Bogdan a été tué au front, peu après leur séparation douloureuse. En fait, elle n'a pas pu comprendre la détermination de son ami de retourner à cette guerre, pour elle « absurde », et, agacée, au lieu de faire ses adieux, elle fait un geste quelque peu déplacé : en guise de « cadeau » et pour montrer qu'elle désapprouve sa décision, elle donne à Bogdan ses chaussettes qui, ironie du sort, lui serviront plus tard à reconnaître le corps de son ami parmi les cadavres des soldats. [Figure 61, p. 403.]

⁹⁶ La même idée est exprimée à travers les représentations des personnages participant aux manifestations anti-guerre dans *Meurtre avec préméditation*, ainsi que dans *Joli village, jolie flamme* [Lepa sela lepo gore, 1996] de Srdjan Dragojević, mais d'une manière plus critique avec un accent satirique. Voir : Svetlana Slapšak, « Žensko telo u jugoslovenskom filmu : status žene, paradigma feminizma » [Le corps féminin dans le cinéma yougoslave : le statut de la femme, paradigme du féminisme], in Branka Arsić (éd.), *Žene, slike, izmišljaji* [Femmes, images, imagination], Beograd, 2000.

⁹⁷ Voir le chapitre *Mère...* : « Les images de la mère à la fin du XX^e siècle ».

s'apercevoir que ces portraits sont brossés de manière à accentuer leur caractère moderne, urbain et indépendant : souvent ces femmes vivent seules et font leurs études, parfois elles ont une position financièrement indépendante qui leur permet d'établir une relation d'égalité, voire même de supériorité, par rapport à leurs partenaires. Et même quand elles ont des problèmes financiers, elles se débrouillent pour trouver une solution leur permettant de s'en sortir. C'est justement le cas de Nadica dans *Trois palmiers pour deux mecs et une meuf* qui gagne sa vie en tant qu'opératrice employée dans la téléphonie érotique. Certes, les réalisateurs accentuent parfois aussi les traits des filles « gâtées », capricieuses, un peu sauvages et même agressives⁹⁸. Mais, dans ce cas de figure, leur comportement change, s'adapte à la situation dès qu'elles sont directement menacées : par exemple, par la précarité, comme Nadica, par les atrocités de la guerre, comme Bulika, ou encore par la violence générée par une crise généralisée, comme les femmes dans *Baril de poudre* [Bure baruta, 1998] de Goran Paskaljević.

Ajoutons encore que les cas ici examinés mettent en lumière des personnages qui, malgré leur situation personnelle délicate ou difficile, peuvent encore faire un choix. Car, même la décision de s'expatrier – prise, comme on l'a vu, par Luna, Bulika et Tijana – relève encore du libre arbitre. Cela ne peut évidemment pas atténuer le côté dramatique de leurs existences. Cela dit, force est de constater que la complexité des représentations cinématographiques des femmes de cette époque ressort davantage lorsqu'on prend en considération le sort tragique des victimes directes de la guerre civile, comme c'est le cas d'Ana dans *Vukovar, poste restante* de Boro Drašković ou de l'Institutrice dans *Joli village, joli flamme* de Srdjan Dragojević.

14. D'UNE GUERRE À L'AUTRE

Pour clore ce chapitre, nous avons choisi *Underground* d'Emir Kusturica qui, selon l'historienne Judith Keene, est imprégné, comme d'ailleurs une grande partie de son opus cinématographique, d'une fascination pour le croisement des histoires publiques et privées⁹⁹. La raison qui a guidé notre choix n'est pas seulement le fait que ce film soit sorti quasiment à

⁹⁸ Bulika en est un exemple type : elle vit toute seule, commence sa journée par une cigarette, prend l'initiative dans ses rapports avec Bogdan et l'invite à dormir chez elle alors qu'elle ne le connaît même pas. Peu habitué à ce type de femmes, ce dernier estime que le langage de Bulika est plutôt vulgaire et son comportement « un peu trop libre ». Malgré tout cela, il s'agit d'une fille qui possède des qualités humaines que le réalisateur réussit à mettre en avant.

⁹⁹ Judith Keene, « The Filmmaker as Historian, Above and Below Ground - Emir Kusturica and the Narratives of Yugoslav History », *Rethinking History*, vol. 5, n° 2, 2001, p. 234.

la fin de la période qui fait l'objet de notre étude, mais aussi et surtout, le fait que son cadre temporel, son champ sémantique et l'histoire de son héroïne principale couvrent presque entièrement notre période de référence. Précisément, cette œuvre maîtresse de Kusturica est sortie à un moment particulier, au mois de mai 1995, une année remplie d'événements dramatiques en Bosnie, le pays natal du réalisateur, où la guerre civile battait son plein avant la signature des accords de paix à l'automne de cette même année. D'ailleurs, c'est en partie à cause de ce contexte particulier que ce film, récompensé en 1995 par la Palme d'or au Festival de Cannes, a suscité une polémique enflammée, notamment entre les critiques qui y ont vu un vecteur de la propagande politique proserbe¹⁰⁰ et ceux pour lesquels, au contraire, *Underground* incarnait le discours antiguerre ou, tout simplement, était « un film noir sur l'héritage communiste [...] adressé à (et mieux compris par) ceux qui ont vécu le communisme et qui ont vu son effondrement¹⁰¹ ».

À propos de cette dernière appréciation, il convient d'ajouter que ce film de Kusturica a été aussi interprété par certains comme une métaphore du monde communiste en général¹⁰². Une lecture d'*Underground* fondée sur sa dimension métaphorique et allégorique nous paraît également pertinente, raison pour laquelle nous allons essayer de l'appliquer dans la suite de notre analyse. Mais, avant de commencer, il nous paraît utile de faire au préalable une courte remarque méthodologique. Afin de respecter le cadre thématique de notre étude, nous n'allons évidemment pas ici entrer dans les débats sur le positionnement politique et idéologique du film ou de son réalisateur, ni nous focaliser sur sa réception auprès du public et de la critique. Le but de notre analyse sera tout autre : mettre sous la loupe le personnage féminin principal d'*Underground*, prénommé Natalija, afin d'examiner de quelle manière et dans quelle mesure elle reflète la vision de la *femme yougoslave contemporaine*. Cet examen suscite l'intérêt, d'autant plus qu'il permet de suivre l'évolution de ce personnage pendant une période longue de plus d'un demi-siècle et d'observer son comportement durant les différentes étapes de

¹⁰⁰ Citons, à titre d'exemple, quelques avis qui ont marqué cette polémique. Ainsi, le 2 juin 1995 – c'est-à-dire seulement quelques jours après l'annonce du palmarès à Cannes – dans *Le Monde*, Alain Finkielkraut « soutient que Kusturica a trahi ses origines saraviennes pour se mettre au service de Belgrade ». (Dina Iordanova, « *Underground* de Kusturica : Allégorie historique ou propagande ? », *Les cultures des Balkans 1, Au sud de l'Est*, 2006, p. 57). Quelques mois plus tard, dans l'édition du 26 octobre, l'hebdomadaire *Le Nouvel Observateur* consacre trois pages à « L'affaire Kusturica » tandis que *Le Monde* publie cette fois un article de Kusturica écrit sous forme de réponse à Alain Finkielkraut. Citons, enfin, Bernard-Henry Lévy qui – sans même avoir vu le film – se demandait si le jury du Festival de Cannes savait qu'en couronnant Kusturica, il se trouvait dans la situation d'un jury qui, en 1938, aurait couronné Céline. Voir : Jean-Luc Douin, « Kusturica (Emir) », in *Dictionnaire de la censure au cinéma : Images interdites*, Quadrige Paris : PUF, 1998, p. 287 ; Andrea Perugini, *Construction médiatique et réception d'un artiste des Balkans dans les médias français (1981-2012)*, Mémoire de Master 2 Histoire et audiovisuel, Université Paris 1 Panthéon Sorbonne, 2014.

¹⁰¹ Dina Iordanova, « *Underground* de Kusturica... », *Op. cit.*, p. 57.

¹⁰² Marianna Yarovskaya, « *Underground* by Emir Kusturica », *Film Quarterly*, vol. 51, n° 2, 1997-1998, p. 54.

l'histoire de la Yougoslavie. Cette démarche analytique est rendue possible grâce à la structure tripartite du film, conçu suivant un principe chronologique. En effet, il est divisé en trois parties qui distinguent trois périodes historiques intitulés comme suit : « La guerre » [1941-1945], « La Guerre froide » [1945-1991] et « À nouveau la guerre¹⁰³ » [1991-1995].

Comme on le voit, la première partie d'*Underground* couvre la Seconde Guerre mondiale qui fut, dans la cinématographie yougoslave et serbe, la « période d'or » du film de partisans et l'« heure de gloire » des combattants prolétariens, des résistants communistes et de leurs vaillants camarades. C'est un détail à souligner puisque les trois héros principaux de Kusturica appartiennent, eux aussi, à la Résistance, mais ils sont dépeints d'une façon opposée par rapport à leurs glorieux prototypes. Il s'agit d'un trio ou plutôt d'un triangle amoureux que forment Natalija, comédienne au Théâtre National à Belgrade, et ses deux partenaires dont elle est l'objet de désir : Marko Dren et son parrain Petar Popara Crni¹⁰⁴, membres du Parti communiste et résistants. Si ces derniers apparaissent au départ, surtout sur le plan éthique, comme des semblants de figures parodiques de résistants des films de partisans – ils sont des escrocs et des trafiquants qui passent leur temps dans les *kafanas* entourés de prostituées¹⁰⁵ – Natalija est, elle aussi, présentée comme une personne aux valeurs morales douteuses, à mille lieues du moral d'acier de braves partisans : ainsi, par exemple, elle fréquente Franz, un officier allemand, essentiellement pour améliorer son statut social et économique. En d'autres termes, cette fréquentation, qui est une forme de collaboration, lui permet d'éviter le travail manuel et de continuer à jouer au théâtre ou, encore, d'aider son frère handicapé¹⁰⁶.

La deuxième partie – dont l'intitulé « La Guerre froide » est une référence explicite à la période de l'histoire mondiale contemporaine portant la même appellation – offre plus de

¹⁰³ La guerre civile yougoslave des années 1990.

¹⁰⁴ Dans la culture populaire des Serbes, la *parenté spirituelle*, ou *rituelle* [kumstvo] – c'est-à-dire le lien contracté au baptême, ou lors d'un mariage – est considéré aussi étroit que la parenté consanguine. Voir : « Kumstvo », in *Srpski mitološki rečnik* [Dictionnaire de la mythologie serbe], Špiro Kulišić, Petar Ž. Petrović, Nikola Pantelić, (éd.), Beograd : NOLIT, 1970, p. 187-190.

¹⁰⁵ Plus tard il s'avère que Petar Popara Crni est, malgré tout, un antifasciste convaincu et un membre fidèle de la Résistance, qualités que son parrain Marko exploitera habilement pour le manipuler.

¹⁰⁶ Kusturica a également conçu un tel type de personnage féminin pour mieux organiser l'intrigue de son film dont l'un des thèmes principaux est la manipulation. Ainsi, tout commence lorsque Crni, follement amoureux de Natalija, décide d'organiser leur mariage, et ceci contre la volonté de cette dernière. Aidé par Marko, il « l'enlève » en plein milieu d'une représentation théâtrale jouée devant Franz et les autres officiers de la Wehrmacht. Toutefois, Franz intervient pour récupérer Natalija – qui d'ailleurs le rejoint volontiers – et empêche ainsi le mariage. À cette même occasion, Crni est capturé et torturé, tandis que Marko s'échappe et organise le sauvetage de son parrain qu'il ramène ensuite dans une cave belgradoise où il a déjà abrité d'autres concitoyens pour les aider à échapper aux rapt des nazis. En se servant de différentes stratégies manipulatoires, Marko empêche ensuite Crni et les autres réfugiés de sortir de la cave et en profite pour séduire Natalija et officialiser leur relation.

liberté dans l'interprétation de la dimension allégorique d'*Underground*. Même si Kusturica a affirmé, sans doute à raison, que son film « n'est pas uniquement une fable politique »¹⁰⁷, certains détails démontrent pourtant que l'on peut établir un parallèle direct ou indirect entre son univers fictif et la réalité de la Yougoslavie titiste. D'ailleurs, dans le livret qui a accompagné la sortie du film en France – *Il était une fois... Underground* – c'est le réalisateur lui-même qui a donné plusieurs indications permettant d'interpréter l'histoire de son film comme une possible allégorie de l'histoire yougoslave. Ainsi, par exemple, on peut lire dans ce livret qu'*Underground* est « plutôt un nécrologue » (p. 17) d'un pays dans lequel « tout était faux, fictif, bidon » (p. 22), alors que son président, le maréchal Tito, « n'était jamais que le chef d'un gang de hors-la loi » (p. 29). À ces affirmations il faut ajouter encore la constatation du réalisateur précisant qu'il s'agit bien d'un « film sur la manipulation, sur la façon dont une ou deux personnes peuvent maintenir un nombre important de personnes sous leur emprise... ».¹⁰⁸

En s'appuyant sur ces déclarations de Kusturica, il est donc possible de voir dans le personnage de Natalija, partagée sans cesse entre deux partenaires, la métaphore de la Yougoslavie dont l'allégeance politique change au fil des années, même si, officiellement, le pays reste « non aligné », alors que son amant Marko, le grand manipulateur, montré justement comme le « chef d'un gang de hors-la loi », pourrait personnifier Tito. Comment ? Si on suit le sens allégorique de l'histoire proposée dans *Underground*, on pourrait établir un parallèle direct entre les rapports ambigus dans le couple Marko-Natalija et la politique intérieure yougoslave de l'époque, celle qui se réfère aux relations que Tito et son régime entretenaient avec leurs pays. De même, les gens qui se trouvent dans la cave où ils continuent à vivre leur vie en produisant des armes ne peuvent que symboliser – dans une telle lecture – le peuple yougoslave, vu comme le « dommage collatéral » d'une instrumentalisation politique pervertie¹⁰⁹.

¹⁰⁷ Emir Kusturica & Serge Grunberg, *Il était une fois... Underground*, Paris : Editions Cahiers du cinéma, 1995, p. 22.

¹⁰⁸ Dina Iordanova, « *Underground* de Kusturica... », *Op. cit.*, p.58.

¹⁰⁹ Voici comment ces relations sont présentées dans l'univers fictif de Kusturica. Après la libération, Marko et Natalija continuent de vivre librement pendant des années tout en jouissant des privilèges sociaux et faisant croire à ceux qui se trouvent « underground » que la guerre continue. Avec le temps, le couple devient le vrai représentant de la « bourgeoisie rouge » : Marko est un apparatchik du régime, proche collaborateur de Tito, et un poète respecté, tandis que Natalija continue sa carrière d'actrice, devenant une star nationale. Mais, derrière cette façade, Marko n'est qu'un arriviste manipulateur et trafiquant d'armes fabriquées par des gens enfermés dans la cave, alors que Natalija devient complice et témoin de tous les mensonges de son mari. Il semble pourtant qu'elle s'adapte facilement aux circonstances du moment.

Marianna Yarovskaya estime que dans *Underground*, Kusturica joue le rôle d'un psychanalyste, dont le patient n'est pas un individu, mais le système social entier¹¹⁰. D'après elle, le *désir* est dans ce film représenté comme un *spiritus movens* sadique, mais qui fonctionne de manière joyeuse, liée au plaisir érotique. Cette libido excessive est effectivement omniprésente dans le film, incarnée par les personnages principaux et leur interaction. Mais, il faut préciser que la relation entre Marko et Natalija est fortement ambiguë : en effet, bien que la tension sexuelle entre ces deux amants soit manifeste, leurs rencontres érotiques sont souvent inabouties ou interrompues par leurs querelles ou par des facteurs extérieurs. Par ailleurs, Natalija reproche à Marko le fait de ne pas avoir d'enfants – d'où on pourrait tirer la conclusion que leur relation passionnelle ne mène apparemment pas à la satisfaction et l'épanouissement personnels de Natalija. En tenant compte de ces observations, nous pouvons constater que Natalija fait partie de la palette de personnages féminins de Kusturica qui incarnent un *archétype*. Ainsi, bien qu'elle soit un modèle idéalisé de la femme contemporaine yougoslave de l'époque communiste – belle, éduquée, émancipée, moderne, pleine de vie... – elle figure aussi à la fois comme l'objet du regard et du désir masculin et comme une force féminine indépendante qu'on n'arrive pas à garder sous contrôle. En ce sens, nous pouvons la comparer également à la force puissante de la révolution non canalisée, qui se perd sur son chemin en essayant de rester neutre, et qui finalement s'éteint inachevée.

En tant que témoin et complice des agissements de Marko, Natalija personnifie également le lien entre *la surface* (« monde réel » dans lequel elle vit avec Marko), et *le monde souterrain*, habité par Crni et les réfugiés de la cave. Autrement dit, elle joue un rôle symbolique intermédiaire entre deux sphères souvent accordées aux femmes, comme nous l'avons vu dans les chapitres précédents. D'ailleurs, c'est lors de sa descente au sous-sol, à l'occasion de la célébration du mariage de Jovan, le fils de Crni, que les événements se précipitent annonçant un tournant dramatique¹¹¹. [Figure 62, p. 403.] Et c'est seulement à la suite de ce tournant que Natalija et Marko seront obligés de détruire la cave – pour faire

¹¹⁰ Marianna Yarovskaya, *Op. cit.*, p. 53.

¹¹¹ Lors de cette descente et des retrouvailles entre Natalija et Crni, ce dernier, croyant que la guerre n'est pas encore terminée, planifie de sortir de la cave pour effectuer une diversion clandestine contre les nazis. De son côté, rongée par les remords, Natalija est prête à tout dévoiler à Crni – toujours amoureux d'elle – et à lui avouer que toute leur vie est un mensonge. Mais elle continue aussi de jouer un double jeu entre ses deux partenaires, ce que celui-ci réalise enfin, raison pour laquelle il décide de régler ses comptes avec son meilleur ami et le parrain et « d'enlever » à nouveau Natalija... Cependant, tout change à nouveau lorsqu'un singe entre dans le véhicule militaire blindé et commence à tirer des grenades, ce qui débloque subitement la porte de sortie permettant à tout le monde de se libérer définitivement de la cave.

disparaître les traces du *corpus delicti* – et de fuir le pays afin d’éviter l’accusation pour le trafic d’armes et d’échapper à Interpol qui allait les rechercher pendant les décennies suivantes...

La lecture basée sur la dimension allégorique d’*Underground* s’impose davantage dans la troisième partie du film intitulée « La guerre de nouveau », qui se rapporte à l’évidence au conflit interethnique qui a sonné le glas de la Yougoslavie. Le réalisateur nous montre un couple de manipulateurs devenus, entre temps, les profiteurs d’une nouvelle guerre quelque part sur le front où ils trouveront ensemble la mort dans une scène à l’accent apocalyptique : tous deux brûleront vifs. La symbolique qu’offre cette scène d’une mort atroce a, nous semble-t-il, plusieurs significations : on pourrait en déduire que ceux qui ont trahi la cause commune yougoslave meurent comme les hérétiques de jadis, condamnés au bûcher ; ensuite, que l’Éros qui jusqu’alors régnait dans le couple s’est transformé, avec la fin du pays qui faisait l’objet de leurs manipulations, en son contraire, en Thanatos ; enfin, que la mort de Natalija vue comme la métaphore de la Yougoslavie, est une allusion visuelle et directe à l’image du pays qui disparaît dans les « flammes » de la guerre fratricide. On pourrait ajouter encore, au sujet de la mort tragique de cette héroïne – qui incarne aussi, comme on l’a déjà remarqué, la révolution inachevée – qu’elle confirme la justesse du propos de Saint-Just mis en exergue de ce chapitre : « Ceux qui font les révolutions à moitié n'ont fait que se creuser un tombeau ».

Mais, rappelons-le encore une fois, cette lecture fondée sur l’interprétation des sens allégorique, métaphorique et symboliques d’*Underground* n’est qu’une des lectures possibles de cette œuvre cinématographique complexe qui offre plusieurs niveaux d’interprétation.

* * *

Dans ce long chapitre qui couvre entièrement la période de référence de notre étude allant de 1945 à 2000 – ce qui explique également sa taille importante – nous nous sommes attachés à suivre l’évolution de l’image de la femme contemporaine serbe et yougoslave à travers une multitude de représentations cinématographiques produites durant plus d’un demi-siècle. Ce faisant, nous avons tenté d’appliquer une approche qui permet, d’une part, de saisir les principaux points de cette évolution ainsi que ses rapports avec l’évolution de la société, et, d’autre part, de repérer, distinguer et analyser les différents types ou, figurativement parlant, les différents visages de cette femme contemporaine, et cela, dans le but de dégager

une idée précise sur la condition féminine tout au long de la période de référence de notre étude.

En examinant dans une perspective diachronique les principales représentations des figures féminines dans le film serbe, plus précisément en les observant à travers les différentes étapes de son développement – du film de partisans à « la nouvelle école belgradoise » en passant par le film intimiste et la Vague noire, entre autres – nous avons pu constater que l’image de la femme que l’on percevait comme *contemporaine* n’a pas cessé d’évoluer au fil du temps. Ainsi, dans les premières décennies de la Yougoslavie communiste, jusqu’à la deuxième moitié des années 1960 à peu près, l’idée de la femme contemporaine est étroitement liée à deux notions-clés : *modernité* et *émancipation*. Mais, durant cette période déjà, on peut distinguer la coexistence de deux concepts de représentation cinématographique de la *nouvelle femme yougoslave*. L’un, apparu aussitôt après l’instauration du communisme et inspiré fortement par son idéologie, imposait aux réalisateurs un certain « horizon d’attente » dans la présentation de ce nouveau type de femme qui devait mettre en avant les valeurs propagées et défendues par la propagande officielle. Le second concept, apparu une dizaine d’années plus tard, était la conséquence – ou même faisait partie – de la stratégie de promotion du « *nouvel homme* (socialiste) » et de l’émancipation culturelle¹¹², mise en place par l’État : il s’appuyait sur les principes de la modernité occidentale comme un « moyen de pédagogie sociale implicite de la vie socialiste moderne ¹¹³ ». Il est évident que la coexistence de ces deux concepts dans la première partie des années 1960 reflétait le positionnement politique du pays à cette époque. D’un côté, on s’efforçait de (re)affirmer l’identité communiste et socialiste, c’est-à-dire l’idéologie officielle de l’État et, de l’autre côté, on soutenait la production de films exprimant l’esprit de la modernisation et la libéralisation des mœurs, tout en envoyant en direction de l’Occident l’image d’un pays ouvert.

Un changement radical dans la représentation de la réalité sociale, y compris celle vécue par les femmes, est apporté par les réalisateurs appartenant à la Vague noire, dont les meilleures œuvres apparaissent à la croisée de la septième et de la huitième décennies. En s’intéressant avant tout aux hommes et femmes des milieux précaires et défavorisés, ceux-ci n’hésitaient pas à s’attaquer ouvertement au double langage des idéologues communistes et de montrer la vraie vie des laissés-pour-compte, bien différente des représentations enjolivées par les propagandistes du régime ou embellies par la cinématographie *hollywoodisée*. L’image

¹¹² Ildiko Erdei, « Fragmenti jugoslovenske socijalističke modernosti 1970-ih u TV seriji “Pozorište u kući” », *Etnoantropološki problemi*, vol. 12, n° 2, 2017, p. 557-558.

¹¹³ Ildiko Erdei, *Ibid.* p. 563.

sombre et noircie du monde proposée par la Vague noire – monde dans lequel les femmes ont souvent été les cibles privilégiées des différentes formes de violence – démontre clairement qu'on était déjà très loin des discours idéologiques enthousiastes promettant un avenir radieux à la nouvelle femme yougoslave. Et même si les représentations de la femme contemporaine changent à nouveau dans les années 1980 – représentations construites en particulier sous l'influence des modèles occidentaux contemporains et façonnées par la culture de masse de l'époque – sa réelle position dans la société restera plus ou moins inchangée, même lorsqu'elle occupe un poste à responsabilités dans le système autogestionnaire.

La conclusion, ou pour éviter un jeu de mot facile, le dernier point de la conclusion de ce chapitre, n'est pas très optimiste, et ce n'est sans doute pas une surprise si l'on se réfère au sort des protagonistes féminines des films de la dernière décennie de notre période de référence. En effet, en observant cette production cinématographique, on saisit d'emblée les deux détails qui expriment peut-être le mieux la condition féminine de cette période troublée. Le premier, souligné avec force dans *Underground*, frappe par sa signification symbolique : il s'agit, comme on l'a vu, du destin de la *femme yougoslave émancipée* qui disparaît dans les flammes, en même temps que son pays. C'est une image qui met à nu la fausseté de cette émancipation et d'un discours idéologique qui, pour cacher la réalité, n'a pas cessé de produire de fausses promesses, y compris au sujet de la question féminine. Le deuxième détail se rapporte au sort des héroïnes de toute une série de films produits par « la nouvelle école belgradoise » : il met en lumière la vérité sombre sur les jeunes femmes émancipées des années 1990, représentantes de la génération de la fin du XX^e siècle, qui ont été obligées de faire un choix difficile et de prendre la décision de s'expatrier. C'est une vérité exprimée, certes, par le langage cinématographique, mais qui constitue le reflet authentique de la dure réalité socio-historique de la Serbie de cette époque.



Fig. 48: Les femmes de Radopolje accomplissent les rituels d'enterrement, *Radopolje*, 1963.



Fig. 49 : Kata (à droite) avec sa belle-fille, *Radopolje*, 1963.



Fig. 50 : La modernisation du pays :
Action ouvrière de jeunesse « Sava », Zagreb, 1967.



Fig. 51 : Ranka décide de suivre Mikajlo et rejoint sa brigade,
Une fille en trop, 1962.



Fig. 52 : Ranka en tenue de brigadière, *Une fille en trop*, 1962.



Fig. 53 : Sonja sur son scooter,
L'Amour et la Mode, 1960.



Fig. 54 : Sonja, pilote d'un planeur, *L'Amour et la Mode*, 1960.



Fig. 55 : Izabela (à droite) sur son lieu de travail, *Une affaire de cœur*, 1967.



Fig. 56 : Izabela, *Une affaire de cœur*, 1967.



Fig. 57 : Vladimir, Milena et Jagoda (au milieu),
W. R. ou les Mystères de l'organisme, 1971.



Fig. 58 : (La tête de) Milena et le réalisateur Dušan Makavejev,
W. R. ou les Mystères de l'organisme, 1971.



Fig. 59 : Lepa Brena, dans le clip de son tube *Jugoslovenka*, 1989.



Fig. 60 : Turbo Suki, *Les Cicatrices*, 1998.



Fig. 61 : Bulika retrouve le corps de Bogdan, *Meurtre avec préméditation*, 1995.



Fig. 62 : Natalija et Marko, *Underground*, 1998.

CONCLUSION

CONCLUSION

« Juger, c'est évidemment ne pas comprendre, puisque, si l'on comprenait, on ne pourrait plus juger.¹ »

1. COMMENT PARLER DE L'AUTRE À L'« AUTRE » ?

Durant plusieurs années consacrées à l'étude des représentations des femmes dans le cinéma serbe, nous avons dû affronter plusieurs défis, comme le font d'ailleurs nombre de chercheuses et chercheurs qui se sont engagés dans l'aventure doctorale. C'est pourquoi il nous semble pertinent de revenir, dans ce chapitre conclusif, sur les plus importants de ces défis tout en espérant avoir réussi à les relever. Cela nous permettra également de mettre en lumière les points essentiels, cruciaux de notre thèse, ainsi que ses singularités – ce qui devrait constituer notre contribution aux recherches relevant du domaine auquel appartient notre étude. Le premier de ces défis est lié à la nature même de notre sujet, à ce qui nous a poussée dès le départ à faire face à plusieurs problèmes d'ordre méthodologique. D'abord, tout en sachant que notre étude est destinée aux lecteurs francophones, il fallait trouver la manière la plus appropriée possible d'aborder et, ensuite, de présenter le sujet traité. Pour le dire simplement, il fallait savoir comment parler de l'*autre* à l'« autre », car le cinéma serbe représente littéralement, pour un lecteur/spectateur français, une *autre* culture à la fois *différente* et *peu connue*, pour ne pas dire méconnue. Du point de vue de l'auteur de cette thèse – une femme d'origine serbe envisageant d'étudier les représentations des femmes dans un cinéma évoluant dans un contexte historique et socioculturel dont elle avait une connaissance intime – il s'agissait de présenter l'*objet* de sa recherche à un destinataire qui était positionné, par rapport à elle, comme un « autre », celui qui ne partageait pas sa culture et ne pouvait percevoir l'objet en question que d'un point de vue extérieur.

¹ André Malraux, *Les Conquérants*, Paris : Livre de poche, 1928, p. 73.

En d'autres termes, nous étions consciente qu'il fallait présenter d'une manière adaptée le cadre socioculturel et historique auquel se réfère cette étude, un contexte complexe et peu connu hormis des cercles étroits de spécialistes, notamment des slavistes et des rares chercheurs intéressés par l'espace ex-yougoslave. D'autre part, nous savions également qu'il fallait présenter, à notre lecteur francophone, les assises théoriques sur laquelle repose notre approche, et cela d'une façon aussi appropriée et exhaustive que possible. La raison en est simple : il s'agit d'une approche pluridisciplinaire qui s'appuie, entre autres, sur une méthodologie issue des recherches anthropologiques sur les films de fiction, une approche quelque peu spécifique et relativement peu pratiquée par les chercheurs français en sciences humaines et sociales², restée jusqu'à nos jours le domaine réservé des chercheurs intéressés par les représentations cinématographiques des phénomènes socioculturels, et notamment celles du genre.

Ayant donc tout cela à l'esprit, nous avons décidé de traiter, dans un premier temps, des questions dont dépendait la compréhension de notre démarche analytique développée ultérieurement, dans la partie centrale de cette thèse. Ainsi nous nous sommes appliquée d'abord à présenter les particularités de la condition féminine dans la société serbe durant une période longue de plus d'un demi-siècle. Ce faisant, nous avons pris soin d'éclairer les enjeux historiques, idéologiques, politiques et socioculturels liés à cette condition, en soulignant notamment l'importance des facteurs économiques, religieux, médicaux et médiatiques dans la conceptualisation, la représentation et le traitement du *féminin*. Comme tous ces facteurs n'ont pas arrêté de changer au fil du temps, ils ont créé un contexte dynamique dans lequel le statut et les représentations de la femme n'ont pas cessé non plus d'évoluer. En fait, cette évolution s'est déroulée comme une sorte de navigation entre différentes sphères culturelles, perçues dans l'imaginaire populaire comme l'Orient et l'Occident, mais qui était en réalité un cheminement entre les modèles culturels « traditionnels » et « modernes ».

Le cinéma serbe a évolué également dans ce même contexte socioculturel, influencé et façonné par les mêmes facteurs intérieurs et extérieurs. C'est la raison pour laquelle il nous paraissait pertinent de donner un bref aperçu de son histoire dans la partie suivante de notre thèse, tout en profitant de l'occasion pour éclairer davantage le contexte en question. Compte tenu de « l'invisibilité » du cinéma serbe et yougoslave en général, non seulement dans les salles de cinéma et la télévision françaises, mais aussi dans le domaine des sciences humaines et sociales, cette démarche nous semblait même indispensable pour une bonne compréhension

² La preuve en est un nombre limité, minime, d'ouvrages de référence en langue française dans ce domaine.

de l'analyse des représentations cinématographiques qui devait suivre. Enfin, consciente du fait que l'emploi fréquent de l'appellation de *cinéma yougoslave* à côté de la dénomination de *cinéma serbe* comportait le risque de provoquer une confusion terminologique auprès du lecteur français, nous avons pris le soin d'apporter des éclaircissements nécessaires et de définir les critères servant à faire une distinction nette entre ces deux notions.

En procédant de la sorte, nous avons tenté de créer les conditions permettant au lecteur de situer précisément les films faisant l'objet de notre analyse dans un cadre spatio-temporel et socioculturel bien précis. Mais, cette partie de notre étude nous a également servi de point de départ dans notre recherche sur des représentations des femmes dans le cinéma car elle indiquait déjà plusieurs éléments-repères susceptibles de déterminer notre démarche analytique ainsi que ses résultats finaux. *Primo*, elle a clairement démontré que le *regard cinématographique* féminin restait en marge et n'existait pratiquement pas, vu que la présence des femmes réalisateurs est mineure, voire quasi inexistante. *Secundo*, elle nous a fait voir que l'importance des facteurs politiques, idéologiques et économiques sur le développement du cinéma serbe a été considérable, et que ces mêmes facteurs – comme nous avons pu le voir encore plus clairement au cours de notre analyse ultérieure – ont influencé constamment la construction de l'image et du statut de la femme dans la société. *Tertio*, elle a démontré enfin que le cinéma serbe a reflété des réalités socioculturelles d'époques différentes et que, tout en accompagnant les diverses métamorphoses de la société, il a tenté d'apporter ses réponses aux questions posées par ces réalités.

En ce qui concerne les assises théoriques et méthodologiques sur lesquelles repose notre thèse, elles sont, bien sûr, pluridisciplinaires, même si nous nous sommes particulièrement inspirée des travaux des anthropologues américaines et serbes, ainsi que des travaux réalisés dans le cadre de recherches féministes sur le cinéma. Pourquoi ? Comme nous l'avons déjà amplement expliqué dans la partie consacrée à l'élaboration du cadre théorique et méthodologique de notre étude, c'est l'angle d'observation appliqué par ces anthropologues qui se montrait le plus fructueux pour notre approche parce que ceux-ci traitaient les films de fiction comme des documents culturels susceptibles de nous faire découvrir des images du comportement humain et de l'interaction sociale d'une manière beaucoup plus structurée et ordonnée par rapport à la vie réelle. C'est de cette manière, d'ailleurs, que les films et les représentations cinématographiques ont obtenu le statut d'objet d'analyse pertinent, riche en informations diverses et potentiellement significatives pour une étude anthropologique. Mais, si le noyau dur de notre démarche méthodologique repose sur une synthèse des approches et des

méthodes employées par les anthropologues, nous avons décidé d'élargir les possibilités de notre propre analyse et de nous équiper d'outils analytiques complémentaires issus des différents courants théoriques qui ont mis en exergue les questions de genre dans les études cinématographiques. Ce faisant, nous pensons avoir construit une approche novatrice, une approche à la fois multidisciplinaire, ouverte et flexible qui aurait la capacité d'être adaptée, par la suite, aux études des différents cinémas nationaux.

2. TYPES DE PERSONNAGES ET CATÉGORIES DE REPRÉSENTATION

Parmi tous les défis qu'il a fallu relever au cours de notre recherche, le plus important peut-être résidait dans la démarche analytique qui devait nous permettre de repérer, décortiquer et définir les principales représentations des femmes dans le cinéma serbe et d'établir les liens qui les mettent en rapport avec leur « réalité » socioculturelle. Cette démarche analytique couvre, en fait, la partie centrale de notre thèse dans laquelle nous avons examiné les représentations cinématographiques des femmes à travers une analyse approfondie des différents types des personnages féminins repérés préalablement dans les œuvres qui composent notre corpus. Il s'agit notamment, on l'a vu, d'une classification qui distingue six types principaux d'héroïnes désignés de manière un peu schématisée : « partisans », « mères », « femmes aux pouvoirs surnaturels », « personnes transgenres », « étrangères », et « femme(s) contemporaine(s) ». Certes, cette classification peut paraître à première vue comme un choix arbitraire, mais nous tenons à préciser qu'elle est, au contraire, le résultat d'une analyse minutieuse et argumentée des films étudiés. Par ailleurs, elle ne repose pas forcément sur une distinction entre les rôles sociaux genrés de la femme, mais plutôt sur le fait que les types mentionnés apparaissent comme des figures récurrentes dans les films analysés ou, encore, comme des modèles représentatifs qui occupent une place importante dans l'imaginaire populaire serbe. Certaines de ces figures ont parfois une connotation (presque) mythique – comme celles de mère ou de partisane, par exemple – alors que d'autres représentent un sujet permanent de réflexion (ou un moyen d'autoréflexion) sur les relations entre *soi* et *l'autre*, comme c'est le cas des figures de femmes étrangères, transgenres, ou de femmes aux pouvoirs surnaturels.

Afin de donner une image la plus complète possible de chacun de ces six types de personnages, nous avons étudié leurs représentations dans une perspective diachronique en essayant de suivre leurs développements et leurs métamorphoses tout au long de la période de référence. Quant aux représentations à proprement parler, leur *nature* n'a pas arrêté pas non

plus d'évoluer au fil du temps, mais il a été possible de distinguer, schématiquement, trois catégories principales, avec cette réserve que les frontières entre elles n'étaient jamais rigides, ce qui relativise un peu notre catégorisation. Quoiqu'il en soit, il est clair que la *première* de ces catégories apparaît avec la naissance de la cinématographie moderne dans ce nouveau pays yougoslave : fortement façonnée par l'idéologie communiste dans le but de mettre en avant les valeurs propagées et défendues par le régime de Tito, elle est perceptible principalement dans les images des partisans et des femmes contemporaines de l'époque. La *deuxième* catégorie n'échappe pas non plus à une certaine uniformité. Elle exploite et, par conséquent, reflète les stéréotypes traditionnels, issus de l'héritage de la culture patriarcale, qui ont traversé les siècles en gardant leurs traits essentiels : les figures des mères ou, encore, des femmes aux pouvoirs surnaturels constituent des exemples emblématiques de cette catégorie, visibles durant toute la période de référence de notre étude. La *troisième* catégorie de représentations, enfin, se fait jour à partir des années 1960 : elle est influencée par les différents concepts de l'émancipation féminine et s'appuie sur les principes de la modernité occidentale, notamment sur les images des femmes véhiculées par les médias et la culture de masse.

Cette présentation n'est pas faite selon un principe chronologique et il serait erroné de dire que ces différentes catégories de représentations des femmes se sont succédées d'une manière régulière, ou, encore, qu'elles sont liées à une seule époque ou un courant cinématographique précis. Au contraire, elles ont coexisté, souvent durant un long laps de temps : certes, pendant cette période de coexistence, certaines d'entre elles étaient plus visibles que les autres avant de leur céder la position dominante ou de disparaître. Même s'il n'y avait pas de règles strictes, on peut toutefois affirmer que la présence de représentations particulières dans un film témoignait aussi de leur présence dans l'imaginaire populaire ou dans le contexte socioculturel plus large de l'époque dans lequel le film a été créé. Une chose encore peut être affirmée avec certitude : il s'agit, plus précisément, d'un double processus que l'on peut apercevoir à partir des années 1960. En effet, on peut constater, d'une part, qu'à partir de cette époque, la variété des représentations cinématographiques des personnages féminins se multiplie progressivement et parallèlement à la multiplication des rôles assumés par les femmes dans la société, et, d'autre part, que les catégories de représentation commencent à bouger elles aussi en s'adaptant de plus en plus à l'évolution accélérée de la société serbe et yougoslave en général.

3. DEUX NOTIONS CLÉS : SACRIFICE ET ALTÉRITÉ

Nous avons évoqué à maintes reprises, et ce tout au long de notre démarche analytique, le rôle important des imaginaires collectifs dans la construction et le façonnement des représentations du *féminin* dans la société et le cinéma serbes. Il s'agit surtout de stéréotypes issus du contexte local, traditionnel – serbe et, au sens plus large, yougoslave et balkanique – qui ont été exploités par les réalisateurs, le plus souvent d'une manière schématisée. Les représentations des femmes en tant que mères, rôle genré par excellence, en sont probablement l'exemple le plus probant. Les concepts les plus récurrents des figures maternelles, basés sur l'imaginaire populaire et transposés dans les films, sont sans doute ceux qui accentuent en particulier un élément distinctif, noble seulement à première vue : *le sacrifice pour autrui*. Mais, ce n'est évidemment pas un exemple unique : en effet, à travers les représentations de quelques autres rôles fortement *genrés* – entre autres, celles des nourrices et soignantes, hautement valorisées dans la culture patriarcale serbe – les films analysés semblent également glorifier le phénomène du sacrifice, présentant ainsi les modèles sociaux désirables des femmes.

Il est intéressant de constater que les représentations des partisanes et des mères partagent cette particularité, même s'il y a, bien entendu, une différence notable : tandis que les mères (ou les grand-mères et les sœurs) recourent au sacrifice pour des motifs relevant de sentiments personnels, intimes, chez les combattantes, le sacrifice est d'ordre idéologique. Plus précisément, dans le cas des partisanes, il est vu et présenté comme le prix à payer pour atteindre un but supérieur, et ce prix n'a pas de limite car même la mort des héroïnes des films de partisans est « justifiée » par la valeur de ce but idéologique. Ajoutons à ce propos un détail qui pourrait apporter peut-être une nuance à ce constat, à savoir que, dans la culture patriarcale serbe, toute forme de sacrifice pour un but commun, et pas seulement celui fait par les femmes, est considéré comme l'acte noble par excellence. Quoi qu'il en soit, il s'avère qu'en recourant à ce motif, les réalisateurs optent clairement pour un modèle idéalisé de la femme, modèle qui exprime une vision de tout ce qu'une femme devrait symboliser *pour* et *dans* une société, même les représentations évoquant différents types de femme, traditionnels ou modernes.

En revanche, si la femme sort de ce cadre « auto-sacrificiel », c'est-à-dire du modèle de comportement perçu comme *normal* et *naturel*, elle devient un symbole de l'altérité. Cette altérité, représentée par le genre féminin, reste au-delà des époques et des différents contextes socioculturels, un sujet constant de réflexion et un moyen d'autoréflexion sur les relations

entre *soi* et *l'autre*. Du point de vue des réalisateurs masculins, ce fait peut paraître logique, car le *soi*, comme nous l'avons constaté, ne peut être défini que par rapport à *autrui*. Le problème apparaît à partir du moment où l'on attribue une connotation négative à l'*altérité* dans des représentations cinématographiques qui servent de dispositifs culturels à travers lesquels sont réexaminés les concepts de l'identité – individuelle ou collective. Nous avons ainsi pu voir lors de notre analyse que l'altérité des femmes peut être perçue, dans une représentation cinématographique, comme une transgression ou une trahison de l'ordre social établi. À titre d'exemple, le *comportement surnaturel* des femmes est perçu comme une *altérité extrême* et, par conséquent, représente une menace pour l'ordre patriarcal : il est même parfois lié à l'idée de « la femme irrationnelle » ancrée dans l'imaginaire populaire en tant que particularité du genre féminin. Rappelons à ce propos que, dans leur traitement du thème du surnaturel, les réalisateurs se sont abondamment inspirés de la riche tradition folklorique serbe et balkanique. Toutefois, il faut souligner que l'exploitation de ces motifs ne se limite pas à la représentation stéréotypée du *traditionnel* : au contraire, ces motifs folkloriques sont parfois employés sous forme de critique ou de parodie des mœurs et des valeurs traditionnelles.

Comme on le voit donc, les représentations cinématographiques des femmes comme paradigme de l'altérité offrent bien un cadre réflexif pour un examen des relations de genre et des relations sociales en général, ce qui est particulièrement perceptible, par exemple, dans les représentations cinématographiques des héro(ïnes) transgenres. Au sujet de ce dernier type de personnage, il faut également préciser que la *vision fluide* de l'identité de genre, reflétée dans quelques films analysés, relativise, dans une certaine mesure, le regard dominant masculin. Ce constat nous suggère l'idée selon laquelle le modèle patriarcal de la société présenté dans le cinéma serbe n'est pas une entité figée – qui codifie le sexe et le genre féminin de façon définitive et irréversible –, et que ces représentations de héro(ïnes) transgenres nous signalent l'existence d'une perméabilité des frontières entre les différents rôles de genre. Mais, parallèlement, les films traitant ces thèmes nous montrent aussi que la société, de son côté, n'arrête pas non plus de générer ses propres mécanismes afin de réguler les comportements relatifs aux rôles et aux relations de genre qui sortent du cadre conventionnel.

Cependant, une représentation des femmes comme paradigme de l'altérité ne porte pas forcément une connotation négative. C'est même le contraire dans certains films dans lesquels les personnages féminins sont hissés au rang de métaphores de divers phénomènes sociaux, culturels ou historiques. Dans ce cas précis, leur caractéristique principale n'est pas, nous

semble-t-il, de refléter la condition féminine, mais d'exprimer la condition humaine dans un sens plus universel. En d'autres termes, les images présentant les femmes sont employées par les réalisateurs comme une sorte de projection de *soi*, c'est-à-dire comme un procédé d'identification avec les personnages féminins. Ainsi, par l'intermédiaire de ce procédé, la notion de *l'autre* – attribuée traditionnellement aux femmes dans les contextes patriarcaux – devient une personnification d'un « nous » collectif : de la *nation*, ou de l'*État*, par exemple. Parallèlement, par ce même procédé, les auteurs deviennent à la fois objets et porteurs du regard, ce qui leur permet d'analyser ou d'apporter une critique des relations de pouvoir dans un système socioculturel, politique ou idéologique grâce à l'identification à la position de *l'autre*, c'est-à-dire à la position féminine³. Ce procédé est le plus visible et, peut-être, le plus percutant, dans les œuvres appartenant à la Vague noire, qui s'est inspirée des approches psychanalytiques de manière assez pertinente. Cet exemple, qui n'est d'ailleurs pas isolé, prouve que le *regard* est un concept beaucoup plus complexe qu'il n'apparaît, parce qu'il est capable de dévoiler les failles permettant le bouleversement et l'inversement des rôles conventionnels, en faisant disparaître les frontières à travers l'identification du réalisateur et spectateur masculin à un personnage féminin.

4. UNE IMAGE MISOGYNE ?

Notre analyse a clairement démontré que le corpus des films examinés offre à la fois une grande complexité et une remarquable diversité des représentations du *féminin*. Toutefois, l'image globale qui se dégage de la riche galerie des personnages féminins passés sous notre loupe analytique paraît assez sombre. Est-ce juste une impression ou un constat fondé sur une réalité objective ? Il est indéniable que le nombre de films traités dans notre étude présente une condition féminine délicate, souvent dégradée et même préoccupante : leurs héroïnes sont présentées fréquemment comme les cibles de différentes formes de violence, comme des personnes malheureuses et au destin tragique, ou encore comme sources de malheurs – idée reçue liée directement aux stéréotypes et croyances archaïques sur les femmes. C'est pourquoi nous nous sommes interrogée à plusieurs reprises sur la question du choix des films de notre corpus, notamment sur sa fiabilité et sa représentativité : une sélection différente aurait-elle produit des conclusions différentes ? Cela dit, nous tenons à souligner que nous avons pris toutes les précautions pour assurer la crédibilité de l'échantillon retenu pour l'analyse, par

³ Les exemples inverses existent également, comme l'a démontré notre analyse. Dans ce cas, ce *nous* collectif, incarné par un personnage féminin, figure dans un film comme objet vulnérable du regard de ceux qui se trouvent dans une position de pouvoir – objet de leur désir, de manipulation ou même de violence.

ailleurs assez volumineux (38 films). En particulier, nous avons pris le soin de constituer notre choix sur la base d'un examen préliminaire d'un nombre de films bien plus important que celui entré dans notre corpus, et c'est seulement après le visionnage d'un grand contingent d'œuvres cinématographiques (dont la liste exhaustive est présentée dans les Annexes⁴) que nous avons sélectionné celles susceptibles d'offrir une pluralité optimale de regards sur les femmes et la condition féminine.

Une autre interrogation, liée elle aussi au problème évoqué, demande également une réponse précise : si l'image globale de la femme dans les films analysés paraît donc sombre, voire même *noire*, pourrait-on alors qualifier le cinéma serbe de misogyne *per se* ? Mais cette interrogation risque de rappeler automatiquement une nouvelle question : la société serbe n'est-elle pas misogyne elle aussi ? Voici pourquoi. Le cinéma est par définition un produit culturel, raison pour laquelle les représentations cinématographiques reflètent nécessairement, d'une manière ou d'une autre, les savoirs, les valeurs et les expériences communes d'une société ainsi que son contexte historique et socioculturel bien précis. Évidemment, ces représentations sont d'abord les créations artistiques des réalisateurs, une sorte de *langage visuel* dont ils se servent pour exprimer leur propre vision du monde. Mais, même dans ce cas, les représentations cinématographiques – en l'occurrence celles des femmes – restent une forme d'expression des imaginaires communs et des expériences partagées. Comment donc pourrait-on expliquer *l'origine* de cette image sombre de la femme dans le cinéma serbe, autrement que par des raisons liées directement à la société ?

La réponse est une fois encore plus complexe qu'elle ne paraît au premier abord. La société y est évidemment pour quelque chose, elle est même le facteur décisif, celui qui a un impact principal sur la condition féminine, comme nous l'avons montré au cours de notre analyse. Mais il est tout aussi certain que quelques autres facteurs, également évoqués dans notre étude, ont laissé leurs traces dans le façonnement de cette image. Nous ne mentionnerons ici que trois d'entre eux. D'abord, bien sûr, les imaginaires collectifs, en particulier ceux relevant de la culture patriarcale, ont perpétué un certain nombre d'idées conservatrices, voire surannées sur la femme et freiné ainsi son émancipation. Le second facteur réside dans la « masculinité » du cinéma serbe : ce terme est à prendre avec précaution, bien sûr, car il ne désigne rien d'autre qu'une donnée strictement formelle – le fait que la totalité des films examinés est réalisée par des auteurs masculins⁵. Cette réserve faite,

⁴ Voir : « Filmographie par réalisateurs ».

⁵ Ce n'était évidemment pas un choix délibéré : si les films qui composent notre corpus sont exclusivement réalisés par les hommes, c'est parce que la présence des femmes réalisateurs au cours de la période étudiée est

on peut donc constater que les représentations cinématographiques des femmes peuvent être appréhendées comme une incarnation de la vision masculine du monde et des rapports entre les genres. Toutefois, ce constat devrait lui aussi être nuancé car, comme nous l'avons vu, certains cinéastes se sont efforcés de sortir du cadre conditionné par leur genre et ont réussi à dépasser les frontières entre les regards masculin et féminin, frontières qui se montrent d'ailleurs souvent poreuses. Enfin, le troisième facteur – dont le rôle dans le façonnement de cette l'image n'est pas non plus négligeable – réside dans le contexte historique qui a également laissé des empreintes profondes sur la condition féminine : c'est le contexte créé par l'imprévisible, turbulente et souvent violente Histoire serbe, yougoslave et balkanique.

Deux parmi ces trois facteurs ne concernent pas seulement *la femme* mais aussi, cela va de soi, *l'homme* qui a également subi différentes formes de violence provenant de la société et du contexte historique, et il est tout à fait possible qu'une étude qui serait consacrée à ses représentations cinématographiques mettrait en évidence une image toute aussi sombre. Quoi qu'il en soit, nous sommes consciente que l'image de la femme proposée par notre étude risque de frapper encore davantage le lecteur/spectateur français inhabitué aux représentations du monde émanant de la sphère culturelle et artistique serbe et, plus largement, slave. Ce sentiment se fonde notamment sur une observation de Jean Descat, ancien universitaire français et bon connaisseur de la culture serbe. « Ce qui frappe le lecteur occidental, et singulièrement français, lorsqu'il lit les œuvres de nos voisins slaves » [l'auteur pense aux « Serbes »], écrit-il, « c'est peut-être la tension extrême des conflits, l'acuité sans complaisance de la réflexion, la véhémence d'une atmosphère qui met à nu les relations entre les êtres »⁶. Cette observation se rapporte à l'évidence à la littérature mais elle peut être appliquée à toutes les œuvres artistiques, y compris, naturellement, cinématographiques.

Qu'il nous soit permis une dernière remarque sur ce sujet, mais sous la forme de suppositions. Notre analyse a prouvé, d'une part, que les représentations des femmes étudiées témoignent d'une réflexion permanente, chez les réalisateurs serbes, sur les questions des rôles de genre et, d'autre part, que ces rôles ne sont pas toujours rigides, figés et inchangeables comme cela peut paraître au premier abord. Ce constat concerne, bien entendu, la période de référence de notre étude, mais il nous permet de supposer avec une forte probabilité que cette réflexion sur les rôles de genre, ainsi que l'évolution des rapports entre ces rôles, se sont poursuivies également après l'an 2000. Cela laisse la possibilité d'avancer

minime, pour ne pas dire inexistante.

⁶ In « Ecrivains yougoslave », *Atlantique*, n° 98, 1995, p. 1.

une autre supposition concernant cette fois l'image de la femme dans le cinéma serbe et d'affirmer qu'elle aurait dû elle aussi évoluer durant les deux premières décennies du XXI^e siècle. Mais, évoluer dans quel sens ? Ou, pour parler métaphoriquement, vers quelle couleur, plus *sombre* ou plus *claire* ? À cette question devrait répondre une nouvelle recherche qui aurait la capacité de compléter, nuancer ou corriger l'image proposée par notre étude. L'auteure de cette thèse envisage d'ailleurs de relever ce défi également, si les conditions pour faire une telle recherche dans un proche avenir le permettent.

5. COMPRENDRE AVANT DE JUGER

Pour clore ce long périple que constitue notre thèse, nous allons nous appuyer sur une belle citation d'André Malraux que nous avons mis en exergue de ce chapitre conclusif. Même si notre démarche analytique repose sur un raisonnement quelque peu différent, cette pensée malrucienne nous a accompagnée tout au long de notre travail de recherche. Plus qu'une idée directrice, elle nous a servi de mise en garde pour éviter de tomber dans le piège résidant dans la relation entre les deux activités cognitives, celle de *juger* et celle de *comprendre* – relation qui pourrait s'avérer contradictoire dans certaines circonstances. Car en nous efforçant de trouver les réponses aux questions que pose cette étude – réponses souvent dissimulées dans les films visionnés qu'il fallait dénicher et ensuite décortiquer – nous avons été confrontée à maintes reprises au risque de porter des jugements personnels et, par conséquent, biaisés. Ce risque se cachait surtout bien sûr, comme nous l'avons déjà remarqué auparavant, dans notre position de chercheuse vis-à-vis du sujet de notre étude, dans ce que les anthropologues nomment, rappelons-le, l'*auto-ethnographie*. En effet, il nous est arrivé plusieurs fois d'éprouver des sentiments ambivalents devant certains aspects de la réalité évoquée dans les films examinés, et pour échapper aux pièges d'une interprétation subjective, il fallait « contrôler » en nous la femme qui a partagé une expérience féminine commune avec les femmes représentées dans ces œuvres. « Contrôler », justement pour éviter de *juger* à partir de sentiments personnels. Mais ce « contrôle » ne pouvait être assuré que par l'autre processus cognitif – *la compréhension*. En suivant cette logique, nous nous sommes finalement rendu compte que pour aller au bout de ce processus, c'est-à-dire pour *comprendre* les phénomènes étudiés, il fallait tenter de les *expliquer* en trouvant une méthodologie d'analyse appropriée. Car c'est seulement après une explication fondée sur des arguments crédibles et solides – ce qui est la condition *sine qua non* de la compréhension – que nous

nous sommes trouvée en mesure d'apporter des jugements, cette fois les plus objectifs possibles, sur les phénomènes étudiés.

Pour assurer une approche permettant *in fine* un jugement scientifiquement crédible, nous avons décidé de nous équiper d'outils analytiques appropriés, issus de différents disciplines et courants théoriques, ce qui nous a permis, nous semble-t-il, de jeter une nouvelle lumière sur les questions du genre dans les études cinématographiques. Il s'agit en réalité d'une approche pluridisciplinaire dont le noyau dur est, bien sûr, l'anthropologie. Ainsi, en nous efforçant d'éviter ce qui paraissait, dans un premier temps, comme un handicap probable, nous avons élargi notre appareil analytique et fini par multiplier considérablement les possibilités d'interprétation : d'une part, nous nous sommes orientée vers une démarche méthodologique reposant sur la pluridisciplinarité couvrant des domaines très divers et englobant les études slaves, les études de genre, les études cinématographiques, l'anthropologie sociale... et, d'autre part, nous avons fait en sorte que la méthode de *l'observation participante* offerte par *l'auto-ethnographie* devienne un atout réel, l'un des outils de notre approche qui ne peut qu'enrichir sa palette et ses possibilités interprétatives. Grâce à ses capacités pluridisciplinaires justement, nous espérons que notre recherche pourra ouvrir de nouvelles pistes de réflexion sur le statut de la femme, non seulement dans la société d'un pays slave, mais aussi dans un domaine plus général et dans un sens plus universel.

ANNEXES

ANNEXE N° 1

CORPUS DES FILMS ANALYSÉS

Cette filmographie est composée des films sélectionnés qui font l'objet de notre étude, et sa présentation est adaptée aux besoins méthodologiques de cette recherche. Ainsi la présentation succincte de chaque œuvre filmique contient son synopsis et sa fiche technique suivis des notes et remarques susceptibles d'être importantes pour notre analyse. Pour certains films sont indiqués seulement les renseignements de base, tandis que pour les autres sont données les informations plus détaillées, en fonction de leur pertinence pour l'élaboration de notre sujet.

Ce corpus et les renseignements sur les films sélectionnés s'appuient, entre autres, sur les ouvrages suivants : *La filmographie du cinéma serbe (long-métrage de fiction 1945-1995)* [Filmografija srpskog dugometražnog filma 1945-1995] ; *Le cinéma yougoslave* dirigé par Jean-Loup Passek et Zoran Tasić – en particulier le chapitre « Cent cinq films du cinéma yougoslave (1947-1985) » – et *Le lexique du film YOU(goslave)* [Leksikon YU filma] de Nenad Polimac¹.

Remarque : les films sont présentés dans l'ordre chronologique, en fonction de l'année de leur production.

1. *SLAVICA*, 1947

Genre : film de guerre (« film de partisans »), drame ; *réalisation* : Vjekoslav Afrić ; *production* : Avala film, Belgrade ; *scénario* : Vjekoslav Afrić ; *directeur de la photographie* : Georgij Skrygin ; *montage* : Maja Ribar (Lazarov) ; *interprétation* : Irena Kolesar, Dubravko Dujšin, Marijan Lovrić, Carka Jovanović, Ljubiša Jovanović, Jozo Laurenčić, Boža Nikolić, Ivka Rutić, Dejan Dubajić ; *durée* : 100 minutes.

Synopsis : Marin (Dubravko Dujšin), Slavica (Irena Kolesar), et les pêcheurs d'un village en

¹ Radica Petronić, Ljubica Milenković-Tatić (éd), *Filmografija srpskog dugometražnog filma 1945-1995* [La filmographie du cinéma serbe (long-métrage de fiction 1945-1995)], Beograd : Institut za film, 1996 ; « Cent cinq films du cinéma yougoslave (1947-1985) », in Jean-Loup Passek et Zoran Tasić, (dir.), *Le cinéma yougoslave*, coll. Cinéma/pluriel, Paris : Centre Georges Pompidou, 1986, p. 113-183 ; Nenad Polimac, *Leksikon YU filma* [Lexique du cinéma You(goslave)], Zagreb : Naklada Ljevak, 2016.

bord de mer font partie d'une coopérative qui construit un bateau (aussi nommé *Slavica*²) dont les Italiens veulent s'emparer pendant l'Occupation. Les coopérateurs réussissent à cacher le bateau, mais Marin et Slavica sont emprisonnés. Le couple est libéré par les membres de la résistance et rejoint leur mouvement. Marin et Slavica participent aux combats et cette dernière trouve la mort dans une bataille navale. Leur bateau Slavica devient un des premiers navires de la marine de guerre yougoslave.

Notes et remarques : Produit par la société serbe Avala, et réalisé par le cinéaste croate Vjekoslav Afrić, *Slavica* est le premier long-métrage produit en Yougoslavie : il est tourné immédiatement après la Seconde Guerre mondiale. Le film représente également un témoignage ethnographique de la vie quotidienne d'un village de pêcheurs situé sur une île de la Mer adriatique, dans les années 1940.

Le caractère yougoslave de ce film est incontestable mais, compte tenu des différents critères adoptés, il appartient parallèlement aux cinématographies serbe et croate. L'historien Petar Volk souligne pourtant qu'aucune de ces deux cinématographies nationales n'a cherché à s'attribuer le mérite exclusif de *Slavica*, ni à l'inclure dans le patrimoine de sa propre « culture nationale ».³

Au cours de la première année de sa diffusion seulement – à compter de sa première sortie en salles de cinéma – le film a été vu par presque deux millions de personnes à travers tout le pays. Pendant quarante-deux jours, il attira 173 000 spectateurs dans les salles de Belgrade et, en vingt et un jours – 68 000 à Zagreb. Volk affirme qu'il n'y avait pas de salle de cinéma en Yougoslavie où le film n'était pas présenté au cours de la première décennie qui a suivi la Seconde Guerre mondiale. Selon lui, *Slavica* reste le film le plus vu dans l'histoire du cinéma yougoslave⁴.

Chapitre : *La partisane – d'abord combattante, femme ensuite.*

2. J'ÉTAIS PLUS FORTE [BILA SAM JAČA], 1953

Genre : film de guerre (« film de partisans »), drame ; *réalisation :* Gustav Gavrin ; *production :* Avala film, Belgrade ; *scénario :* Radoš Novaković, Gustav Gavrin ; *directeur de la photographie :* Mihailo Popović ; *montage :* Kleopatra Harisijades ; *interprétation :* Nikola Popović, Mira Stupica, Sava Severova, Ljubiša Jovanović, Ljuba Tadić, Aleksandar Ognjanović ; *durée :* 70 minutes.

² *Slavica* est le prénom féminin qui signifie *la gloire (Gloria)* : « Interrogé un jour sur le titre de son film, Afrić expliqua qu'il avait voulu célébrer la victoire, faire une fête (*slava*) ; pas une grande fête, prétentieuse et voyante, mais une petite fête (*slavica*) ». Ranko Munitić, « Le cinéma yougoslave », in Jean-Loup Passek, Zoran Tasić (dir.), *Le cinéma yougoslave...*, *Op. cit.*, p. 54.

³ Petar Volk, *Srpski film* [Le cinéma serbe], Beograd : Institut za film, 1996, p. 11.

⁴ *Ibid.*, p. 328.

Synopsis : Pendant l'occupation, les Allemands effectuent des perquisitions. Plutôt que de fuir, Marija (Sava Severova), une femme médecin et membre de la Résistance, fidèle à son éthique de médecin, décide de rester et d'aider un garçon malade – l'enfant des collaborateurs. L'enfant est guéri, mais elle perd sa vie tragiquement.

Chapitres : *La partisane – d'abord combattante, femme ensuite ; Mère – « la matrice du corps social ».*

3. *L'AMOUR ET LA MODE* [LJUBAV I MODA], 1960

Genre : comédie musicale ; *réalisation* : Ljubomir Radičević ; *production* : Avala film, Belgrade ; *scénario* : Ljubomir Radičević, Nenad Jovičić ; *directeur de la photographie* : Nenad Jovičić ; *montage* : Milica Polićević (Jevtić) ; *interprétation* : Desanka Beba Lončar, Dušan Bulajić, Mija Aleksić, Miodrag Petrović-Čkalja, Ljubomir Didić, Severin Bijelić, Mića Tatić, Vladimir Medar ; *durée* : 105 minutes.

Synopsis : Afin d'amasser de l'argent pour financer un spectacle aérien, le groupe des étudiants organise un défilé de mode pour Jougošik, une maison de haute couture, qui est de son côté obligée de précipiter ce défilé pour griller son principal adversaire, Jugomoda. Au centre de l'intrigue se trouvent la jeune étudiante Sonja (Beba Lončar) et Bora, le créateur de mode. Après plusieurs péripéties et des situations comiques (le créateur principal n'a pas d'inspiration, le PDG de Jougošik s'est perdu à Rome, Jougošik manque des modèles pour le défilé, etc.), et tout en faisant quelques petites fraudes, les étudiants réussissent à réaliser leur plan. Parallèlement, Sonja et Bora vont progressivement tomber amoureux l'un de l'autre.

Notes et remarques : *L'Amour et la Mode*, première comédie musicale tournée en Yougoslavie, fut l'un de films les plus populaires de l'époque, surtout auprès des jeunes. Aujourd'hui les spécialistes le considèrent comme un phénomène sociologique qui a « séduit le public » et influencé leur goût musical, leur attitude à l'égard du divertissement et de la mode. Pourtant, *L'Amour et la Mode* ne fut pas bien accueilli par la critique de son temps : cette dernière a estimé que le film déformait l'image de la « réalité yougoslave » et faisait de la publicité pour des valeurs superficielles en favorisant les différents aspects de la culture occidentale.

Chapitre : *Femme(s) contemporaine(s) : la (permanente) quête d'émancipation.*

4. *UNE FILLE EN TROP* [PREKOBROJNA], 1962

Genre : comédie romantique ; *réalisation* : Branko Bauer ; *production* : Avala film, Belgrade ; *scénario* : Bogdan Jovanović, Branko Bauer, Krešo Golik ; *directeur de la photographie* : Branko Blažina ; *montage* : Blaženka Jenčik ; *interprétation* : Milena Dravić, Ljubiša Samardžić, Boris Dvornik, Snežana Mihajlović, Dragomir Felba, Molotov Jovanović ; *durée* : 94 minutes.

Synopsis : Après la guerre, des brigades de jeunes sont créés en Yougoslavie – « Actions ouvrières de jeunesse » [Omladinske radne akcije], pour participer à la reconstruction et la modernisation du pays : dans des activités diverses sont inclus des jeunes gens de villes et des campagnes qui travaillent bénévolement et reçoivent parallèlement une formation professionnelle. Une jeune fille, Ranka, surnommée Malena⁵ (Milena Dravić), rejoint clandestinement une brigade pour être près de son fiancé Mikajlo (Ljubiša Samardžić) et le suit partout. Mais, ce dernier la délaisse bientôt : fasciné par une jeune étudiante, Nada, il essaye sans succès de la séduire, ce qui suscite les moqueries des autres. Tout finira cependant bien : après plusieurs péripéties qui entretiennent le suspens, Mikajlo et Malena se réconcilient, tournés vers un avenir commun prometteur.

Notes et remarques : Le film *Une Fille en trop* – dont le but évident était de montrer et, surtout, de mettre en valeur la vie des jeunes gens participant aux Actions ouvrières de jeunesse – fut populaire dans toutes les régions de RSFY et très bien accueilli par la critique. Il a remporté plusieurs prix du festival de Pula, y compris le Grand prix (*Zlatna Arena*) pour la meilleure actrice, attribué à Milena Dravić.

Chapitre : *Femme(s) contemporaine(s) : la (permanente) quête d'émancipation.*

5. KOZARA / LES DIABLES ROUGES FACE AUX SS [KOZARA], 1962

Genre : film de guerre (« film de partisans »), drame ; *réalisation* : Veljko Bulajić ; *production* : Bosna film, Sarajevo ; *scénario* : Ratko Djurović, Stevan Bulajić et Veljko Bulajić ; *directeur de la photographie* : Aleksandar Sekulović ; *montage* : Katarina Stojanović ; *interprétation* : Olivera Marković, Milena Dravić, Velimir Bata Živojinović, Ljubiša Samardžić, Bert Sotlar, Dragomir Felba, Tamara Miletić ; *durée* : 124 minutes.

Synopsis : Conçu sous la forme d'une large fresque épique, ce film évoque une des batailles les plus mémorables que les partisans yougoslaves ont menée au cours de la Seconde Guerre mondiale : il s'agit de la bataille sur la montagne de Kozara (au nord-ouest de la Bosnie) qui a eu lieu à l'été 1942, après un grand massacre commis par les nazis et les oustachis sur la population serbe de cette région. Au centre de cette épopée – qui se distingue autant par ses images d'un réalisme authentique que par ses accents à la fois mélodramatiques et tragiques – se trouve naturellement la destinée collective des peuples yougoslaves, ce qui est l'un des points communs des films de partisans. Mais sa force réside surtout dans des épisodes qui mettent en scène les drames individuels, comme celle qui narre la bouleversante histoire d'amour de deux jeunes résistants, Milja (Milena Dravić) et Mitar (Ljubiša Samardžić) ou,

⁵ *Malena* signifie *la petite*.

encore, celle qui évoque la mort d'Andja (Olivera Marković), une paysanne au grand cœur, l'incarnation même de la femme du peuple.

Notes et remarques : Tourné presque deux décennies après l'instauration du communisme en ex-Yougoslavie, ce film – considéré par ailleurs comme premier *blockbuster* dans l'histoire du cinéma yougoslave – offre une vision quelque peu différente de la guerre de libération par rapport aux premiers films de partisans. Mais, s'il « ne manque ni de noblesse ni de générosité », comme le remarque Robert-Claude Bérubé, *Kozara* souffre, conclut ce critique québécois, d'« une trop grande schématisation des caractères et [d']un certain abus des temps forts »⁶. Il est à noter également que ce film de Veljko Bulajić a été désigné, en 1963, meilleur film au festival de Moscou.

Chapitres : *La partisane – d'abord combattante, femme ensuite ; Mère – « la matrice du corps social ».*

6. *UNE FILLE ÉTRANGE* [ČUDNA DEVOJKA], 1962

Genre : drame ; *réalisation :* Jovan Živanović ; *production :* Avala film, Belgrade ; *scénario :* Jug Grizelj d'après le roman de Grozdana Olujić *Une Excursion dans le ciel* ; *directeur de la photographie :* Stevan Mišković ; *montage :* Jelena Bjenjaš ; *interprétation :* Špela Rozin, Voja Mirić, Zoran Radmilović, Ljubiša Jocić ; *durée :* 103 minutes.

Synopsis : Minja, une jeune étudiante (Špela Rozin), déçue après une affaire qu'elle a eue avec son professeur, quitte la province pour s'installer à Belgrade et tenter de réaliser ses rêves. Pourtant, elle ne veut pas s'engager sérieusement avec les hommes, et préfère les relations superficielles et les rencontres sexuelles occasionnelles. Après avoir rencontré Nenad, elle change progressivement son regard sur la vie en couple.

Notes et remarques : Ce film est inspiré du premier roman de l'écrivaine serbe Grozdana Olujić : *Une Excursion dans le ciel* [Izlet u nebo], qu'elle a publié à vingt-deux ans. Ce livre a remporté un grand succès auprès du public mais, en même temps, il a suscité une polémique car sa vision des jeunes à la perte des illusions ne correspondait pas à l'idéologie officielle.

Chapitre : *Femme(s) contemporaine(s) : la (permanente) quête d'émancipation.*

7. *LES JOURS* [DANI], 1963

Genre : drame, film romantique ; *réalisation :* Aleksandar Saša Petrović ; *production :* Avala film, Belgrade ; *scénario :* Aleksandar Petrović, Bora Ćosić, Dušan Matić, Dušan Stojanović ; *directeur de la photographie :* Aleksandar Petković ; *montage :* Mirjana Mitić ; *interprétation :* Olga Vujadinović, Ljubiša Samardžić, Mila Dimitrijević, Tatjana Lukijanova ; *durée :* 78 minutes.

⁶ <https://mediafilm.ca/1960/les-diabes-rouges-face-aux-ss>.

Synopsis : Nina (Olga Vujadinović), une jeune femme mariée et de bon milieu social, se sent abandonnée et seule. Dans sa vie quotidienne s'installe une monotonie, et il ne se passe rien jusqu'au moment où elle rencontre un jeune homme, Dragan (Ljubiša Samardžić). Ils passent un après-midi ensemble et essaient de trouver la joie et une nouvelle raison de vivre.

Notes et remarques : *Les Jours* était un des premiers films intimistes. Différent du réalisme du cinéma yougoslave des années 1960, il a divisé la critique dans le pays. Selon Milutin Čolić, par exemple, ce film est monotone et marqué par la misanthropie, tandis que les portraits psychologiques de Nina et Dragan sont brossés d'une manière peu convaincante⁷. La critique internationale, en revanche, l'a bien accueilli. Gilbert Guez estime ainsi qu'en réduisant la narration et la description à leur moindre mesure, Petrović a développé « non les événements, mais 'les situations' », ce qui donne à ce film *lyrique* « un charme inoubliable »⁸.

Chapitre : *Femme(s) contemporaine(s) : la (permanente) quête d'émancipation.*

8. RADOPOLJE, 1963

Genre : drame ; *réalisation* : Stole Janković ; *production* : Avala film, Belgrade ; *scénario* : Arsen Diklić ; *directeur de la photographie* : Aleksandar Sekulović ; *montage* : Jelena Bjenjaš ; *interprétation* : Vesna Krajina, Milena Dravić, Olivera Marković, Rade Marković, Gizela Vuković, Ana Karić, Velimir Bata Živojinović, Boris Dvornik, Zoran Milosavljević ; *durée* : 84 minutes.

Synopsis : Au cours de la Seconde Guerre mondiale, les nazis ont incendié le village de Radopolje et tué tous les hommes. Une femme, Kata Plećaš (Gizela Vuković), décide de prendre en charge le destin du village. Avec la Libération, les hommes commencent à y venir et l'espoir des femmes renaît... Mais ces hommes meurent aussi et Radopolje redevient le village des femmes en deuil.

Chapitre : *Femme(s) contemporaine(s) : la (permanente) quête d'émancipation.*

9. LA JEUNE FILLE [DEVOJKA], 1965

Genre : film de guerre (film de partisans) ; *réalisation* : Mladimir Puriša Djordjević ; *production* : Avala film, Belgrade ; *scénario* : Mladimir Puriša Djordjević ; *directeur de la photographie* : Branko Perak ; *montage* : Vojislav Bjenjaš ; *interprétation* : Milena Dravić, Ljubiša Samardžić, Rade Marković, Siniša Ivetić, Bekim Fehmiu, Mija Aleksić ; *durée* : 89 minutes.

⁷ Milutin Čolić, *Zapiši to... Jugoslovenski film juče i danas* [Tu le notes... Le cinéma yougoslave, hier et aujourd'hui], Beograd : Institut za film, 2002, p. 104-107.

⁸ Gilbert Guez, selon : <http://aleksandarpetrovic.org/france/filmographie/longs-metrages/les-jours/>

Synopsis : Deux jeunes résistants, une fille (Milena Dravić) et un soldat (Ljubiša Samardžić), tombent amoureux pendant la Seconde Guerre mondiale. Mais si leur amour triomphe, leur histoire s'achève tragiquement car les deux amoureux perdent la vie... C'est le récit de la fille qui sert de fil conducteur mais le réalisateur évite le mélodrame en introduisant d'autres récits et d'autres points de vue – ceux du soldat, d'un photographe et d'un officier allemand – ce que lui permet d'entrecroiser les différentes visions subjectives des événements évoqués.

Chapitre : *La partisane – d'abord combattante, femme ensuite.*

10. *UNE AFFAIRE DE CŒUR* [LJUBAVNI SLUČAJ ILI TRAGEDIJA SLUŽBENICE PTT], 1967

Genre : drame ; *réalisation* : Dušan Makavejev ; *production* : Avala film, Belgrade, *scénario* : Dušan Makavejev ; *directeur de la photographie* : Aleksandar Petković ; *montage* : Katarina Stojanović ; *interprétation* : Eva Ras, Slobodan Aligrudić, Ružica Sokić, Miodrag Andrić ; *durée* : 77 minutes.

Synopsis : Izabela (Eva Ras), une jeune standardiste entre dans une relation amoureuse avec un homme timide, Ahmed (Slobodan Aligrudić), inspecteur au Ministère en charge de la dératisation. Ils emménagent ensemble dans l'appartement d'Izabela à Belgrade où ils partagent le quotidien. Pendant une absence prolongée d'Ahmed, Izabela ne résiste pas aux avances insistantes d'un collègue de travail, et peu après découvre qu'elle est tombée enceinte. À son retour, Ahmed ignore son infidélité, mais les conflits éclatent entre lui et Izabela, pour se terminer tragiquement – par la mort de cette dernière. Les scènes de la découverte de son corps dans un puits romain et de l'autopsie se mélangent avec les scènes idylliques de la vie du couple.

Notes et remarques : Dans ce film Dušan Makavejev se sert habilement, et dans une optique ironique, des stéréotypes provenant de l'imaginaire populaire pour dresser les portraits de ses protagonistes. Le film est riche en matériel ethnographique, notamment sur les techniques corporelles relevant d'une époque ou d'un milieu socioculturel (l'hygiène, l'organisation et l'utilisation de l'espace, les préparations de la nourriture, etc.).

Chapitre : *Fluidité du genre : héros et héroïnes transgenre ; Femme étrangère : visages de l'autre ; Femme(s) contemporaine(s) : la (permanente) quête d'émancipation.*

11. *J'AI MÊME RENCONTRÉ DES TZIGANES HEUREUX* [SKUPLJAČI PERJA], 1967

Genre : drame ; *réalisation* : Aleksandar Saša Petrović ; *production* : Avala film, Belgrade, *scénario* : Aleksandar Saša Petrović ; *directeur de la photographie* : Tomislav Pinter ; *montage* : Mirjana Mitić ; *interprétation* : Bekim Fehmiu, Velimir Bata Živojinović, Olivera Vučo, Gordana Jovanović, Mija Aleksić, Rahela Ferari ; *durée* : 94 minutes.

Synopsis : Bora le plumassier (Bekim Fehmiu) est marié à une femme beaucoup plus âgée que lui. Souvent absent de chez lui, il rencontre – lors d'un de ses voyages – une jolie jeune fille, Tisa (Gordana Jovanović). Sauvage et vagabonde, celle-ci cherche à fuir sa maison et son beau-père Mirta, brutal et agressif à son égard. Bora et Mirta sont des rivaux tout autant au travail qu'après de Tisa dont tous deux ne peuvent plus se passer. Désirant la garder pour lui, ce dernier marie la jeune fille à un jeune garçon de douze ans, ce qui incite Bora à l'enlever. Tissa vit quelques temps chez lui, avec sa mère, sa femme et ses enfants tandis que le plumier continue de voyager et de s'absenter de la maison. N'ayant pas trouvé ce qu'elle espérait, la jeune femme décide de quitter le village et s'enfuit pour Belgrade. Elle souhaite devenir chanteuse mais la capitale ne lui offre pas non plus ce dont elle rêvait et elle retourne chez Mirta. Le dénouement de l'histoire est violent mais non inattendu : en apprenant la nouvelle Bora se rend chez son rival et lors d'un combat à la vie et à la mort l'assassine.

Notes et remarques : Le réalisateur Aleksandar Saša Petrović a souligné qu'il s'agit du premier film en Yougoslavie dans lequel les Tziganes s'expriment dans leur langue, tout en précisant que « la plus grande partie des rôles est interprétée par de vrais Tziganes » qui « jouent, pour ainsi dire, leur propre destinée. »⁹ Selon les historiens du cinéma, *J'ai même rencontré des Tziganes heureux* est le film serbe le plus vu en Yougoslavie durant les années 1960. Dans une enquête menée en 1979 à Belgrade par l'Institut du Film, à laquelle ont participé les nombreux critiques et artistes, il a même été désigné meilleur film de l'histoire du cinéma yougoslave. Il a été également très apprécié par la critique internationale. En 1967 il a obtenu le *Grand prix spécial du jury* et *Prix de la critique internationale* à Festival de Cannes, avant d'être récompensé à plusieurs reprises aux différents festivals nationaux et internationaux.

Chapitre : *Femme étrangère : visages de l'autre.*

12. LA FEMME DE HASAN-AGA [HASANAGINICA], 1967

Genre : drame ; *réalisation* : Miodrag Mića Popović ; *Production* : FRZ, Belgrade ; *scénario* : Miodrag Mića Popović d'après le chant populaire *Hasanaginica* ; *directeur de la photographie* : Milorad Marković ; *montage* : Jelena Bjenjaš ; *interprétation* : Milena Dravić, Relja Bašić, Rade Marković, Ratislav Jović, Djordje Nenadović ; *durée* : 81 minutes.

Synopsis : La femme de l'aga-Hasan (Milena Dravić), attend le retour de la guerre de son mari. Mais lui est blessé, et l'appelle à venir le voir. Sans pouvoir agir librement, elle se sent

⁹ Aleksandar Petrović, « J'ai même rencontré des Tziganes heureux », <http://aleksandarpetrovic.org/france/filmographie/longs-metrages/jai-meme-renocontre-des-tziganes-heureux>.

obligée de refuser : la modestie, la pudeur et les coutumes traditionnelles l'empêchent d'accepter cette invitation. Hasan-aga croit cependant que son épouse n'est pas venue par honte d'être sa femme et la répudie. Contrainte de se soumettre à la volonté de son mari, Hasanaginica laisse ses enfants et rentre chez son frère qui décide alors de remarier sa sœur à un notable, Cadi. Le jour du mariage, le cortège nuptial passe devant la maison de Hasan-aga et la jeune femme est à nouveau mise à l'épreuve : en voyant ses enfants, et en entendant Hasan-aga leur dire qu'elle a un cœur de pierre, elle tombe « la face contre la terre », morte de douleur.

Notes et remarques : *Hasanaginica* appartient à un cercle restreint de chants populaires serbes qui ont marqué pour toujours la mémoire collective et qui représentent une source permanente d'inspiration pour les artistes. Publié pour la première fois en 1774 dans *Viaggio in Dalmazia* [Voyage en Dalmatie] de l'abbé vénitien Alberto Fortis, *Hasanaginica* est par ailleurs le premier texte littéraire serbe traduit en français. Depuis sa première parution en France en 1778, ce chant sera traduit encore une vingtaine de fois (entre autres, par les écrivains éminents tels que Nodier, Mérimée et Nerval)¹⁰.

Chapitre : *Mère – « la matrice du corps social ».*

13. *LES CORNEILLES*, [VRANE], 1969

Genre : drame ; *réalisation :* Gordan Mihić et Ljubiša Kozomara ; *Production :* Avala film, Belgrade ; *scénario :* Gordan Mihić et Ljubiša Kozomara ; *directeur de la photographie :* Jerzy Wójcik ; *montage :* Milanka Nanović ; *interprétation :* Slobodan Perović, Milan Jelić, Ana Matić, Jelisaveta Seka Sablić, Ivan Djurdjević ; *durée :* 76 minutes.

Synopsis : Un ancien boxeur se lie avec un groupe de danseurs qui n'ont pas réussi à faire carrière dans leur domaine. Ils se trouvent tous dans une situation précaire, vivent en marge de la société – comme des corneilles – et tentent de subvenir à leurs besoins en volant et pillant. Mêlés de plus en plus dans des affaires douteuses, ils finiront par commettre même un meurtre.

Notes et remarques : *Les Corneilles* est le premier film de la production cinématographique yougoslave dans lequel les spectateurs ont pu voir une représentation des rapports entre les homosexuels.

Chapitre : *Fluidité du genre : héros et héroïnes transgenre.*

¹⁰ Voir : Paul-Louis Thomas, « Traductions française de *Hasanaginica* », in Milivoj Srebro (éd.), *La littérature serbe dans le contexte européen : texte, contexte et intertextualité*, Pessac : MSHA, 2013, p. 65-79.

14. *LILIKA*, 1970

Genre : drame ; *réalisation* : Branko Pleša ; *Production* : Avala film, Belgrade ; *scénario* : Branko Pleša, Dragoslav Mihajlović, d'après la nouvelle *Lilika* de Dragoslav Mihajlović ; *directeur de la photographie* : Aleksandar Petković ; *montage* : Bojana Subota ; *interprétation* : Dragana Kalaba, Branko Pleša, Ljerka Draženović, Nada Kasapić, Tamara Miletić, Gizela Vuković, Vesna Krajina, Danilo Stojković ; *durée* : 81 minutes.

Synopsis : Lilika (Dragana Kalaba), une fille d'onze ans, grandit dans un milieu pauvre et cruel. Négligée et maltraitée par sa son beau-père et sa mère, femme de ménage dans un hôtel portant un nom symbolique – « La Serbie », elle commence à mentir et voler. Le seul amour qu'elle peut sentir et éprouver, elle le trouve en s'occupant de son petit frère. Finalement, les autorités décident de la placer dans un centre d'accueil d'enfants délaissés, qu'elle voit comme une prison. Pourtant, elle ne perd pas l'espoir d'une vie meilleure.

Notes et remarques : Il n'est pas étonnant que la nouvelle *Lilika* de Dragoslav Mihajlović ait attiré l'intention des cinéastes de l'époque : cette nouvelle ainsi que le recueil dans lequel elle a été incluse et publié en 1967 – *Bonne nuit Fred* – ont annoncé l'apparition de « la prose de la réalité », un courant littéraire qui avait beaucoup de points communs avec la *Vague noire* en cinéma.

Chapitres : *Mère* – « la matrice du corps social » ; *Femme(s) contemporaine(s) : la (permanente) quête d'émancipation*.

15. *W. R. OU LES MYSTERES DE L'ORGANISME* [W. R. MISTERIJE ORGANIZMA], 1971

Genre : comédie dramatique ; *réalisation* : Dušan Makavejev ; *production* : Neoplanta, Novi Sad et Telepool, Munich ; *scénario* : Dušan Makavejev ; *directeurs de la photographie* : Predrag Popović et Aleksandar Petković ; *montage* : Ivanka Vukasović ; *interprétation* : Milena Dravić, Jagoda Kaloper, Ivica Vidović, Zoran Radmilović, Miodrag Andrić ; *durée* : 86 minutes.

Synopsis : *W. R. ou les Mystères de l'organisme* est une œuvre hybride et complexe qui se caractérise par la juxtaposition des scènes d'une histoire fictionnelle et de plusieurs parties documentaires. Ces parties évoquent la vie et l'œuvre de Wilhelm Reich, l'histoire personnelle du travesti Jackie Curtis, la vie de la rédaction de *Screw* magazine, où les rédacteurs travaillent nus, ainsi que les récits intimes de deux artistes américaines. Il s'agit de Betty Dodson qui parle de ses dessins représentant des scènes de masturbation et de Nancy Godfrey, une artiste qui fait des moulages de pénis en érection. Quant à la partie fictionnelle, elle est construite autour de Milena, une jeune militante communiste yougoslave, qui tente de convertir son entourage à la libération sexuelle. Mais, en dépit de ses convictions révolutionnaires, la jeune femme tombe amoureuse de Vladimir Illych, un patineur russe

fidèle à l'ordre moral et aux valeurs de la révolution soviétique. Après un complexe échange intellectuel et émotionnel qui culmine dans un acte sexuel passionné et violent, Vladimir Illych assassine Milena en lui coupant la tête avec un patin.

Notes et remarques : *W. R. ou les Mystères de l'organisme* est l'un des films les plus controversés dans l'histoire du cinéma serbe. Nenad Polimac considère qu'il s'agit du film le plus influent de la première moitié des années 1970, et pas uniquement dans le cadre du cinéma national (yougoslave) mais aussi sur le plan international¹¹. Pourtant, même s'il a obtenu le « visa de l'exploitation » de la part des autorités compétentes, le film n'a pas été distribué en Yougoslavie jusqu'à la fin des années 1980. La raison réside dans les polémiques qu'il a suscitées, avant même sa sortie, et qui ont poussé les autorités judiciaires du pays à s'en mêler et à prendre une mesure radicale : sous le prétexte qu'il représente une « diversion politique », le *W. R.* a été interdit de sortie au cinéma par une décision du Procureur de la république de Serbie prise le 9 juillet 1971¹². À la suite de ces événements Dušan Makavejev a été exclu du Parti communiste, ce qui l'a poussé à quitter le pays et s'exiler d'abord en France, puis aux États-Unis.

Chapitres : *Fluidité du genre : héros et héroïnes transgenre ; Femme(s) contemporaine(s) : la (permanente) quête d'émancipation.*

16. *PAPILLON* [LEPTIRICA], 1973*

Genre : film d'horreur ; *réalisation* : Djordje Kadijević ; *production* : TV Beograd, Belgrade ; *scénario* : Djordje Kadijević d'après la nouvelle *Quatre-vingt-dix ans après* [Posle devedeset godina] de Milovan Glišić ; *directeur de la photographie* : Branko Ivatović ; *montage* : Neva Paskulović Habić ; *interprétation* : Mirjana Nikolić, Petar Božović, Slobodan Perović, Vasja Stanković, Tanasije Uzunović ; *durée* : 63 minutes.

*Téléfilm

Synopsis : Strahinja (Petar Božović), un jeune homme pauvre, est amoureux de la belle Radojka (Mirjana Nikolić), mais le père de la jeune fille s'oppose à leur mariage. Déçu, Strahinja part pour devenir meunier dans un autre village. Après avoir passé la nuit dans le moulin où il se fait attaquer par un vampire, il se lance, avec les autres villageois, à la poursuite du démon. Ils trouvent enfin le corps du vampire, essayent de le détruire en perçant

¹¹ Nenad Polimac, « *W. R. Misterije organizma* (1971) » [*W. R. Ou les mystères de l'organisme*], in Nenad Polimac, *Leksikon YU filma...*, Op. cit., p. 83.

¹² Bojan Kumović, « *W. R. Misterije organizma* kao politički slučaj i proizvod društvenih zbivanja krajem šezdesetih godina XX veka » [*W. R. ou les mystères de l'organisme* en tant qu'affaire politique et reflet des mouvements sociaux à la fin des années 60], in *Zbornik radova Fakulteta dramskih umetnosti*, vol. 11–12, 2007, p. 149.

son cercueil avec un pieu d'aubépine, mais, à ce moment, un papillon sort et s'envole. Strahinja et les villageois enlèvent Radojka pour permettre aux amoureux de se marier. La veille du mariage, le jeune homme entre dans la chambre de la jeune fille et essaye de la déshabiller. Mais ce faisant, il découvre un trou dans son corps et réalise qu'il s'agit du celui fait par le pieu d'aubépine. Radojka ouvre alors ses yeux, se transforme soudainement en vampire et commence à chevaucher Strahinja...

Notes et remarques : Un de premiers films d'horreur dans le cinéma serbe, *Papillon* est réalisé d'après *Quatre-vingt-dix ans après* de Milovan Glišić, un conte fantastique publié à la fin du XIX^e siècle. Le film s'appuie également sur les croyances populaires serbes et les motifs tirés des récits folkloriques.

Chapitre : *Femme aux pouvoirs surnaturels.*

17. JOVANA, LA FEMME DE LUKA [JOVANA LUKINA], 1979

Genre : drame ; *réalisation :* Živko Nikolić ; *production :* CFS Košutnjak, Avala film, Belgrade ; *scénario :* Žarko Komanin, Živko Nikolić ; *directeur de la photographie :* Savo Jovanović ; *montage :* Mirjana Mitrović ; *interprétation :* Merima Isaković, Bogoljub Boban Petrović ; Krunoslav Šarić, Neda Spasojević, *durée :* 99 minutes.

Synopsis : Jovana et Luka, qui vivent « au diable vauvert », s'occupent de la fabrication de chaux vive. La monotonie de la vie conjugale est brusquement interrompue par la venue de passagers qui se succèdent les uns aux autres, ce qui provoque une suite de scènes dramatiques : meurtres, viols, dévastation de l'église et du cimetière etc. Dans la logique des choses, le couple est obligé de participer directement ou non, à ces événements : ainsi Jovana est forcée de pendre un homme ; Luka a un rapport sexuel avec une autre femme en présence de son épouse ; enfin, Jovana est violée sous les yeux de son mari qui reste indifférent et préoccupé par son travail. La promesse de Jovana, donnée au début du film, celle d'enfanter un fils à Luka est compromise après tous ces événements dramatiques.

Chapitres : *Mère – « la matrice du corps social » ; Fluidité du genre : héros et héroïnes transgenre.*

18. LA COURONNE DE PETRIJA [PETRIJIN VENAC], 1980

Genre : drame ; *réalisation :* Srdjan Karanović ; *production :* Centar film, Belgrade ; *scénario :* Srdjan Karanović d'après le roman *La Couronne de Petrija* [Petrijin venac] de Dragoslav Mihajlović ; *directeur de la photographie :* Tomislav Pinter ; *montage :* Branka Čeperac ; *interprétation :* Mirjana Karanović, Dragan Maksimović, Marko Nikolić, Ljiljana Krstić, Pavle Vuisić, Veljko Mandić, Olivera Marković, Mića Tomić ; *durée :* 99 minutes.

Synopsis : Pertija (Mirjana Karanović) est une simple paysanne illettrée qui raconte sa vie passée dans un village de mineurs avant, durant et après la Seconde Guerre mondiale : une vie éprouvante, dure et tragique. Au centre de son histoire sont placées les relations avec les trois hommes qu'elle a aimés et la perte de ses deux enfants qui l'a marquée profondément. Malgré la vie qu'elle a vécue, pleine de souffrances, de solitude et de déceptions, Petrija reste une femme courageuse : elle fait face à toutes les difficultés de la vie, incarnant le destin typique des femmes paysannes de cette époque.

Chapitres : *Mère – « la matrice du corps social »* ; *Femme aux pouvoirs surnaturels* ; *Femme(s) contemporaine(s) : la (permanente) quête d'émancipation*.

19. MAÎTRES, MAÎTRES [MAJSTORI, MAJSTORI], 1980

Genre : comédie dramatique ; *réalisation* : Goran Marković ; *production* : Art film, Belgrade, Union film, Belgrade ; Inex Film, Belgrade ; Kinema, Sarajevo ; Zvezda film, Novi Sad ; *scénario* : Goran Marković, Miroslav Simić ; *directeur de la photographie* : Milan Spasić ; *montage* : Vuksan Lukovac ; *interprétation* : Bogdan Diklić, Semka Sokolović-Bertok, Tanja Bošković, Pavle Vuisić, Olivera Marković, Predrag Laković, Smilja Zdravković, Zoran Radmilović, Aleksandar Berček, Mirjana Karanović ; *durée* : 82 minutes.

Synopsis : L'équipe d'une école primaire de Belgrade prépare la fête de départ à la retraite de Keva, la concierge (Smilja Zdravković). En même temps, dépêché par le ministère de l'Éducation, un jeune inspecteur (Bogdan Diklić) arrive pour mener des enquêtes relatives aux accusations de harcèlement sexuel portées contre le directeur-adjoint de l'école (Predrag Laković). Malgré les efforts de la directrice, une femme autoritaire et ambitieuse (Semka Sokolović-Bertok), pour maintenir l'ordre dans l'établissement, les relations compliquées entre les employés de l'école s'aggravent lors de la fête et échappe à son contrôle.

Chapitres : *Mère – « la matrice du corps social »* ; *Femme(s) contemporaine(s) : la (permanente) quête d'émancipation*.

20. BANOVIĆ STRAHINJA, 1981

Genre : drame historique ; *réalisation* : Vatroslav Mimica ; *production* (coproduction) : Jadran film, Zagreb, CFS Košutnjak – OOUR Avala film, Belgrade, R. von Hirschberger/R. Kalmowitz Filmproduktion OHG, Neue Tele-Contact Filmproduktion, Munich ; FRZ Zagreb, Avala pro-film, Belgrade et Zvezda film, Novi Sad ; *scénario* : Aleksandar Petrović, Vatroslav Mimica, d'après le chant populaire *Banović Strahinja* ; *directeur de la photographie* : Branko Ivatović ; *montage* : Vesna Kreber ; *interprétation* : Franco Nero, Dragan Nikolić, Sonja Vejnović, Gert Fröbe, Rade Šerbedžija, Nikola (Kole) Angelovski ; *durée* : 105 minutes.

Synopsis : Pendant l'absence de Banović Strahinja (Franco Nero), un notable seigneur serbe parti à la chasse, son château est ravagé, tous ses servants tués par les bandes armées

ottomanes, et sa femme, Andja (Sonja Vejnović) enlevée par le chef des bandits, Vlah Alija (Dragan Nikolić). Sans aucun soutien de sa belle-famille, qui met en doute la fidélité d'Andja, Strahinja se lance dans une poursuite dangereuse pour sauver son épouse. Pendant ce temps, Vlah Alija essaye de séduire la jeune femme qui refuse d'abord mais, ensuite, cède progressivement à ses avances. Lors de la bataille entre deux rivaux, Andja décide d'aider Vlah Alija, mais Strahinja réussit à vaincre son adversaire. Selon les coutumes, la femme infidèle doit être punie d'une façon atroce : par l'arrachement des yeux. Mais, contrairement aux frères et au père d'Andja favorables à sa punition, Banović Strahinja refuse cet acte barbare et pardonne son épouse.

Chapitre : *Femme étrangère : visages de l'autre.*

21. MI-FIGUE, MI-RAISIN [NEŠTO IZMEDJU], 1982

Genre : drame ; *réalisation :* Srdjan Karanović ; *production :* Centar film, Belgrade ; *scénario :* Srdjan Karanović, Milosav Marinović, Andrew Horton ; *directeur de la photographie :* Živko Zalar ; *montage :* Branka Čeperac ; *interprétation :* Caris Corfman, Predrag (Miki) Manojlović, Dragan Nikolić, Renata Ulmanski, Gorica Popović, Nina Kirsanova, Zora Doknić-Manojlović ; *durée :* 105 minutes.

Synopsis : Eva, une jeune journaliste américaine (Caris Corfman), rate son avion à Belgrade et profite de l'occasion pour retrouver Janko (Miki Manojlović) dont elle a fait la connaissance à New York. Mais, par le jeu des circonstances, elle se retrouvera peu après dans un triangle amoureux avec Janko et son meilleur ami, Marko (Dragan Nikolić). Décidée de prolonger son séjour à Belgrade, la jeune femme sera amenée par la suite à faire face à tous les paradoxes d'une culture différente de la sienne. Perdue dans la réalité yougoslave et égarée dans ses sentiments envers les deux hommes, l'un fataliste (Janko) et l'autre égoïste (Marko), Eva n'arrivera pas à s'adapter à la situation « mi-figue, mi-raisin » et décide de sortir du triangle amoureux pour partir seule en voyage à Istanbul.

Chapitre : *Femme étrangère : visages de l'autre.*

22. INCROYABLE, MAIS VRAI [ČUDO NEVIDJENO], 1984

Genre : comédie ; *réalisation :* Živko Nikolić ; *production :* Zeta film, Budva, Centar film, Belgrade ; *scénario :* Siniša Pavić ; *directeur de la photographie :* Stanislav Szomolany ; *montage :* Andrija Zafranović ; *interprétation :* Savina Geršak, Dragan Nikolić, Petar Božović, Boro Begović, Taško Načić, Velimir Bata Živojinović, Boro Stjepanović, Vesna Pećanac ; *durée :* 92 minutes.

Synopsis : L'arrivée dans un village tranquille du Monténégro d'Amerikanka (Savina Geršak) – d'une étrangère belle et indépendante – ne peut être perçue par les villageois que comme un

« miracle »¹³. Mais ce n'est pas l'unique « miracle » dans ce film original. Comme des « miracles » sont présentés aussi le comportement du prêtre du village qui abuse des femmes en prétendant « guérir » leur stérilité, ou encore les idées de Šćepan qui s'efforce d'assécher un énorme lac, etc. Fascinés par Amerikanka, les villageois ne se rendent pas compte du danger que représente le projet de Šćepan d'assécher le lac, projet qui provoquera une catastrophe écologique.

Chapitre : *Mère – « la matrice du corps social » ; Fluidité du genre : héros et héroïnes transgenre ; Femme étrangère : visages de l'autre.*

23. PAPA EST EN VOYAGE D'AFFAIRES [OTAC NA SLUŽBENOM PUTU], 1985

Genre : drame ; *réalisation :* Emir Kusturica ; *production :* (coproduction) RO Forum, Sarajevo, Sutjeska film, Sarajevo, Kinema, Sarajevo et Union film, Belgrade ; *scénario :* Abdulah Sidran ; *directeur de la photographie :* Vilko Filač ; *montage :* Andrija Zafranović ; *interprétation :* Predrag Miki Manojlović, Mirjana Karanović, Moreno de Bartolli, Mustafa Nadarević, Mira Furlan, Predrag Laković, Eva Ras ; *durée :* 125 minutes.

Synopsis : L'action du film se déroule à Sarajevo, à une époque charnière pour la Yougoslavie socialiste : au début des années cinquante, peu après le conflit entre Tito et Staline en 1948, événement qui déterminera le destin des protagonistes du film. Ankica, la première femme pilote dans la Yougoslavie de Tito est amoureuse de Meša, un homme marié qui se contente d'avoir juste une relation libre avec elle. La jalousie d'Ankica et son acte de vengeance contre Meša seront à l'origine de la souffrance de toute une famille et détruiront plusieurs vies, y compris la sienne. Dénoncée par son amante, sous le prétexte qu'il a fait un commentaire suspect à propos de Staline, Meša fera l'objet d'une enquête menée par son beau-frère, un « soldat du Parti » et futur mari d'Ankica, qui se verra obligé de l'envoyer en prison. L'affaire politique deviendra ainsi également une affaire familiale, d'où le titre symbolique du film : pour cacher la vraie raison de l'absence de Meša et les circonstances qui l'ont provoquée, on explique à son fils Malik – un garçon somnambule de six ans qui est en train de découvrir le monde et les problèmes des adultes – que son « papa est (parti) en voyage d'affaires ».

Notes et remarques : *Papa est en voyage d'affaires* est le premier film de l'ex-Yougoslavie couronné par la Palme d'or au Festival de Cannes (en 1985). Dix ans plus tard, son auteur, Emir Kusturica, sera à nouveau recomposé par ce prestigieux prix international pour son film *Underground*.

¹³ Ce n'est évidemment pas un hasard si l'auteur a choisi de mettre dans le titre original le terme « miracle » (la traduction littérale du titre : « Un miracle jamais vu »).

Chapitre : *Mère – « la matrice du corps social » ; Femme(s) contemporaine(s) : la (permanente) quête d'émancipation.*

24. LA BEAUTÉ DU VICE [LEPOTA POROKA], 1986

Genre : drame ; *réalisation :* Živko Nikolić ; *production :* Centar film, Belgrade ; *scénario :* Živko Nikolić ; *directeur de la photographie :* Radoslav Vladić ; *montage :* Zoltan Wagner ; *interprétation :* Mira Furlan, Petar Božović, Milutin Karadžić, Mira Banjac, Eva Ras, Boro Stjepanović, Ines Kotman, Alain Noury, Vesna Pećanac, Miodrag Miki Krstović ; *durée :* 111 minutes.

Synopsis : Les jeunes mariés Jaglika (Mira Furlan) et Luka (Milutin Karadžić) vivent dans un milieu traditionnel du Monténégro où, selon la coutume, la femme infidèle est punie par la mort. Afin d'améliorer sa qualité de vie, le couple s'installe au bord de la mer Adriatique. Jaglika commence à travailler comme femme de ménage dans un camping nudiste tandis que Luka trouve un emploi dans une usine. Grandie dans un milieu traditionnel, Jaglika est choquée par la nudité et le comportement des touristes mais, après sa rencontre avec un jeune couple étranger, elle est poussée à remettre en question ses certitudes et son regard sur la sexualité et les préceptes moraux tabouisés.

Chapitre : *Fluidité du genre : héros et héroïnes transgenre ; Femme étrangère : : visages de l'autre ; Femme(s) contemporaine(s) : la (permanente) quête d'émancipation.*

25. SEKULA ET SES FEMMES [SEKULA I NJEGOVE ŽENE], 1986

Genre : comédie ; *réalisation :* Dragoslav Lazić ; *production :* Union film, Belgrade ; *scénario :* Jovan Janićijević, Dragoslav Lazić ; *directeur de la photographie :* Božidar Nikolić ; *montage :* Zoltan Wagner ; *interprétation :* Radoš Bajić, Jovan Janićijević, Velimir Bata Živojinović, Jelisaveta Sablić, Ljiljana Janković, Jasmina Medenica, Vesna Čipčić, Sonja Savić, Ksenija Janićijević ; *durée :* 97 minutes.

Synopsis : Sekula, un jeune forgeron (Radoš Bajić), n'arrive pas à fonder de famille ni à entretenir une relation stable. Après la mort précoce de sa première épouse (Sonja Savić), les autres femmes se succèdent dans la vie de Sekula. Mais toutes ces relations se terminent vite, car toutes ses épouses – une danseuse orientale (Vesna Čipčić), une vétérinaire émancipée (Jelisaveta Sablić) et, finalement, une chanteuse folk (Jasmina Medenica) – rêvent d'une meilleure vie et quittent leur mari en lui laissant les enfants. Finalement, après tant de déceptions et de malentendus, Sekula semble trouver le bonheur sans l'avoir vraiment cherché – auprès d'une jeune fille de son village (Ksenija Janićijević).

Chapitre : *Mère – « la matrice du corps social » ; Femme(s) contemporaine(s) : la (permanente) quête d'émancipation.*

26. *LE TEMPS DES GITANS* [DOM ZA VEŠANJE], 1988

Genre : drame ; *réalisation* : Emir Kusturica ; *Production* : Forum Télévision de Sarajevo, Ljubavny Film, Lowndes Productions Limited, PLB Film, Smart Egg Pictures ; *scénario* : Emir Kusturica, Gordan Mihić ; *directeur de la photographie* : Vilko Filač ; *montage* : Andrija Zafranović ; *interprétation* : Davor Dujmović, Bora Todorović, Ljubica Adžović, Sinolička Trpkova, Husnija Hasimović, Elvira Sali ; *durée* : 142 minutes.

Synopsis : Dans un bidonville de la banlieue de Skoplje, Perhan, orphelin d'un soldat slovène et d'une femme rom, vit avec sa sœur cadette Danira, infirme d'une jambe, leur grand-mère maternelle Hatidža, l'oncle Merdžan et un dindon. Épris d'Azra, une jolie voisine, Perhan souhaite l'épouser, mais la mère de cette dernière s'y oppose, en estimant que le jeune homme n'est pas digne de sa fille. Afin de se marier avec la femme qu'il aime, Perhan décide de gagner suffisamment d'argent et accepte l'offre d'Ahmed, un trafiquant local, de partir avec lui en Italie pour travailler. À cette occasion, il emmène sa sœur dans un hôpital à Ljubljana pour qu'elle puisse être soignée. Arrivé en Italie, il découvre qu'Ahmed vit de l'exploitation des enfants et des handicapés contraints à la mendicité, et que Danira, elle aussi, sera obligée de partager leur destin. Poussé à participer dans des actions illicites, Perhan réalise qu'il est devenu prisonnier d'un monde à l'opposé de celui dont il avait rêvé : manipulé et déçu, il essaie de lui résister mais son histoire se termine toutefois d'une façon tragique, avec un goût de fatalité.

Notes et remarques : *Le Temps des Gitans* a obtenu la Prix de la mise en scène au Festival de Cannes en 1989.

Chapitres : *Mère* – « la matrice du corps social » ; *Femme aux pouvoirs surnaturels* ; *Femme étrangère* : visages de l'autre.

27. *UN LIEU SAINT* [SVETO MESTO], 1991*

Genre : film d'horreur ; *réalisation* : Djordje Kadijević ; *Production* : Radiotelevizija Beograd, Magna plus, Belgrade ; *scénario* : Djordje Kadijević d'après la nouvelle *Vij* de Nikolaï Vassilievitch Gogol ; *directeur de la photographie* : Aleksandar Petković ; *montage* : Bojana Subota ; *interprétation* : Dragan Jovanović, Branka Pujić, Aleksandar Berček, Mira Banjac, Danilo Lazović, Maja Sabljčić, Predrag Miletić ; *durée* : 90 minutes.

* Téléfilm

Synopsis : *Un lieu saint* est une libre adaptation du conte fantastique, *Vij*, de Nikolaï Vassilievitch Gogol. Ce film télévisé est construit autour de l'histoire de Toma, un étudiant en théologie qui arrive dans un village pour veiller la défunte Katarina pendant trois nuits dans une église. Durant la première et la seconde nuits Katarina sort de son cercueil, mais Thomas

repousse ses attaques grâce à ses prières d'exorcisme. Cependant, la troisième nuit le jeune homme perd la vie. Les spectateurs découvrent entre temps que de son vivant Katarina était une femme fatale mais malheureuse et sadique : elle tourmentait ses victimes, particulièrement masculines, et les faisait souffrir jusqu'à ce qu'elles perdent la raison.

Notes et remarques : Même s'il est réalisé d'après un conte relevant de la littérature russe, *Un lieu saint* – l'un de films d'horreur les plus connus dans le cinéma serbe – s'appuie, à l'instar du *Papillon* [Leptirica] du même réalisateur, sur les croyances populaires et les motifs folkloriques serbes.

Chapitre : *Femme aux pouvoirs surnaturels ; Fluidité du genre : héros et héroïnes transgenre.*

28. *VIRDŽINA*, 1991

Genre : drame ; *réalisation :* Srdjan Karanović ; *production :* (coproduction) Centar film, Belgrade, Maestro film, Zagreb, Constellation productions, Paris, Televizija Beograd, Belgrade ; *scénario :* Srdjan Karanović ; *directeur de la photographie :* Slobodan Trninić ; *montage :* Branka Čeperac ; *interprétation :* Miodrag Krivokapić, Ina Gogalova, Marta Keler, Slobodan Milovanović, Igor Bjelan, Sladjana Bebić ; *durée :* 100 minutes.

Synopsis : Une fille (Marta Keler), forcée de nier sa propre féminité, est élevée en tant que garçon portant le nom masculin Stevan. Pourtant, elle est consciente de son propre sexe et de son identité de genre : elle a envie d'être une fille, joue avec la poupée de sa sœur et, finalement, s'éprend d'un garçon, Mijat. Aidée par son parrain, Paun, lui-même une vierge-jurée, Stevan réussit à échapper à un mariage forcé et à un destin prédéterminé par une tradition patriarcale surannée.

Notes et remarques : *Virdžina* est un phénomène de *tobelijas* (« vierges-jurées ») connu dans certaines régions des Balkans où l'importance d'un héritier mâle au sein de la famille était primordiale : les bébés de sexe féminin ont été parfois déclarés comme des garçons et élevés comme tels pour fournir à la famille l'héritier désiré.

Chapitre : *Fluidité du genre : héros et héroïnes transgenre.*

29. *TITO ET MOI* [TITO I JA], 1992

Genre : comédie ; *réalisation :* Goran Marković ; *production :* RO Terra, Novi Sad, Tramontana, Belgrade, Avala film International d.d., Belgrade, Televizija Beograd, Televizija Novi Sad et Magda productions, Paris ; *scénario :* Goran Marković ; *directeur de la photographie :* Radoslav Vladić ; *montage :* Snežana Ivanović ; *interprétation :* Dimitrije Vojnov, Lazar Ristovski, Predrag Miki Manojlović, Anica Dobra, Olivera Marković, Rade Marković, Ljiljana Dragutinović, Bogdan Diklić, Vesna Trivalić ; *durée :* 117 minutes.

Synopsis : Dans les années 1950 à Belgrade, Zoran, un garçon de 10 ans habite dans un appartement où s'entassent huit membres de sa famille : ses parents artistes, ses grands-parents, sa tante, son oncle et sa petite cousine qu'il déteste. Malgré le fait que sa famille est hostile à la politique de Tito, le garçon est fasciné par le charismatique président qu'il considère comme un héros. Il est par ailleurs amoureux de Jasna, une orpheline de guerre qui va participer à « La marche des enfants au pays natal de Tito », une manifestation officielle commémorant les succès de la résistance yougoslave durant la Seconde Guerre mondiale. Zoran veut y participer, lui aussi, mais pour ce faire il doit prendre part à un concours de rédaction sur le sujet : « Aimez-vous le camarade Tito, et pourquoi ? ». À la surprise générale, c'est lui qui remporte le concours et rejoint ainsi le groupe de participants à la manifestation. Lors de cette longue marche, pleine de rebondissements, Zoran mûrit et ses illusions sur son héros se dissipent avant même qu'il ne découvre le vrai visage du président yougoslave lors d'une rencontre organisée des enfants avec Tito en personne qui représente le point culminant du film.

Chapitre : *Femme(s) contemporaine(s) : la (permanente) quête d'émancipation.*

30. *NOUS NE SOMMES PAS DES ANGES* [MI NISMO ANDJELI], 1992

Genre : comédie ; *réalisation* : Srdjan Dragojević ; *production* : (coproduction) Jugoelexport Avala film International d.d., Belgrade, Maestro film, Zagreb, Constellation productions, Paris, Televizija Beograd, Belgrade et RTV Srbija – TV Beograd, Belgrade ; *scénario* : Srdjan Dragojević ; *directeur de la photographie* : Dušan Joksimović ; *montage* : Branka Čeperac ; *interprétation* : Nikola Kojo, Milena Pavlović, Branka Katić, Srdjan Todorović, Uroš Djurić, Sonja Savić, Zoran Cvijanović, Predrag Miki Manojlović, Vesna Trivalić, Eva Ras ; *durée* : 98 minutes.

Synopsis : Nikola (Nikola Kojo), un étudiant et playboy belgradois, passe ses nuits à faire la fête et multiplie les conquêtes féminines. Un jour, Marina (Milena Pavlović), l'une d'entre elles, amoureuse de lui, tombe enceinte, mais le jeune homme – peu intéressé d'entretenir une relation stable et encore moins de fonder une famille – n'accepte pas la parenté sous le prétexte qu'il ne se souvient de rien. Comme la jeune femme refuse l'avortement, sa meilleure amie (Branka Katić), inspirée par ses romans d'amour préférés, va tenter d'arranger les choses. Après plusieurs péripéties, provoquées entre autres par des interventions des forces surnaturelles – du diable et d'un ange, l'histoire s'achemine vers une fin heureuse, et Nikola tombe amoureux à son tour de Marina.

Notes et remarques : Même s'il est sorti juste après l'éclatement de l'ex-Yougoslavie, le film a remporté un grand succès non seulement en Serbie, mais aussi dans les autres

républiques faisant partie de l'État commun, notamment auprès des jeunes qui ont grandi dans les années 1990. Certaines répliques et expressions employées dans ce film sont devenues des références cultes pour plusieurs générations suivantes.

Chapitres : *Mère – « la matrice du corps social » ; Femme(s) contemporaine(s) : la (permanente) quête d'émancipation.*

31. VUKOVAR, POSTE RESTANTE [VUKOVAR, JEDNA PRIČA], 1994

Genre : drame, film de guerre ; *réalisation :* Boro Drašković *Production :* Danfilm corporation, Limasol, Compact, Iskra ; *scénario :* Boro Drašković, Maja Drašković ; *directeur de la photographie :* Aleksandar Petković ; *montage :* Snežana Ivanović ; *interprétation :* Mirjana Joković, Boris Isaković, Nebojša Glogovac, Svetozar Cvetković, Predrag Ejdus, Mihailo Janketić, Olivera Marković, Svetlana Bojković ; *durée :* 96 minutes.

Synopsis : La vie paisible et harmonieuse d'un jeune couple mixte, la Croate Ana (Mirjana Joković) et le Serbe Toma (Boris Isaković), est brisée brutalement par l'éclatement de la guerre civile yougoslave en 1991. Tout en suivant la bouleversante histoire de leur séparation – parallèlement avec celle de la destruction de Vukovar, leur ville natale qui se trouve à la frontière entre la Croatie et la Serbie – le réalisateur tente de démontrer le côté absurde et destructeur d'une guerre fratricide dont les premières victimes sont des innocents.

Notes et remarques : *Vukovar, poste restante* a reçu plusieurs distinctions internationales, dont celles au Festival international du film de Jérusalem, Festival international du film de Moscou, Festival international du film de Santa Barbara, etc. Par ailleurs, ce film a été sélectionné comme candidat serbe pour le meilleur film en langue étrangère aux 67^e Oscars du cinéma (Academy Awards), mais il n'est pas entré dans le choix restreint de nominés.

Chapitre : *Femme étrangère : visages de l'autre.*

32. MARBLE ASS, 1995

Genre : drame ; *réalisation :* Želimir Žilnik ; *production :* Radio B 92 et Želimir Žilnik ; *scénario :* Želimir Žilnik ; *directeur de la photographie :* Miodrag Milošević ; *montage :* Vladimir Milenković ; *interprétation :* Vjeran Miladinović Merlinka, Nenad Racković, Nenad Milenković, Lidija Stevanović ; *durée :* 90 minutes.

Synopsis : Pendant la guerre des années 1990 en Yougoslavie, deux prostituées travesties habitant à Belgrade, Merlinka (Vjeran Miladinović Merlinka) et Sanela (Nenad Milenković), prennent une initiative originale pour protéger (aider) les femmes sans défense : pacifistes et militantes pour la paix, elles décident de s'offrir aux soldats rentrés des combats afin que ceux-ci ne se défoulent pas sur les filles et les femmes sans protection.

Notes et remarques : Merlinka et Sanela étaient de vraies prostituées travesties (qui portent d'ailleurs leurs vrais noms dans le film). D'après l'autobiographie de Merlinka, *Le Fils de Tereza* [Terezin sin, 2001], citée par Kevin Moss¹⁴, la travestie a fait au réalisateur une remarque tellement étonnante lors de leur première rencontre que ce dernier a décidé de tourner un film sur elle. « Hé, j'étais la personne la plus bizarre de Belgrade », a-t-elle dit à cette occasion, « mais maintenant tout ici est tellement bizarre que je suis la seule qui paraisse normale ! ». Selon la même source, Želimir Žilnik avait d'abord l'intention de faire un documentaire, mais Merlinka avait refusé sa proposition, tout en insistant sur sa préférence pour un long métrage. Vjeran Miladinović Merlinka est assassiné(e) le 22 mars 2003. En 2009 à Belgrade est fondé le *Festival international du film queer Merlinka* à la mémoire de cette actrice et travailleuse du sexe.

Chapitre : *Fluidité du genre : héros et héroïnes transgenre.*

33. *MEURTRE AVEC PRÉMÉDITATION* [UBISTVO S PREDUMISLJAJEM], 1995

Genre : drame ; *réalisation :* Gorčin Stojanović ; *production :* Sinema Dizajn, Belgrade ; *scénario :* Slobodan Selenić ; *directeur de la photographie :* Radoslav Vladić ; *montage :* Petar Marković ; *interprétation :* Branka Katić, Nebojša Glogovac, Ana Sofrenović, Sergej Trifunović, Dragan Mićanović ; *durée :* 104 minutes.

Synopsis : Dans une Belgrade cernée par la guerre des années 1990, une journaliste, Jelena Panić – Bulika (Branka Katić), essaye de reconstruire la vie amoureuse de sa grand-mère, Jelena Ljubisavljević (Ana Sofrenović), afin d'écrire un livre. Grâce au journal intime de cette dernière, Bulika découvre que son aïeule, une bourgeoise à la beauté exceptionnelle, entretenait des relations compliquées, dans les années d'après-guerre, avec son « frère par alliance », Jovan (Dragan Mićanović) et Krsman, un jeune officier d'origine paysanne (Sergej Trifunović). Pendant que Bulika travaille sur son livre, commence parallèlement sa propre histoire d'amour avec Bogdan Bilogorac, un jeune soldat blessé sur le front (Nebojša Glogovac), qui se terminera tragiquement.

Notes et remarques : Ce film est l'adaptation cinématographique du roman de Slobodan Selenić, par ailleurs publié en traduction français l'année suivante : *Meurtre avec préméditation*, trad. du serbe par Gojko Lukic et Gabriel Iaculli, Paris : Gallimard, 1996.

Chapitre : *Femme(s) contemporaine(s) : la (permanente) quête d'émancipation.*

¹⁴ Kevin Moss, « Queer as Metaphor: Representations of LGBT People in Central & East European Film », in Roman Kuhar, Judit Takacs (éd.), *Beyond the Pink Curtain : Everyday Life of LGBT People in Eastern Europe*, Ljubljana, 2006, p. 256.

34. UNDERGROUND [PODZEMLJE], 1995

Genre : comédie dramatique ; *réalisation* : Emir Kusturica ; *production* : (coproduction) Ciby 2000, Paris ; Pandora film, Francfort ; Novo film, Budapest ; Komuna, Belgrade ; *scénario* : Dušan Kovačević ; *directeur de la photographie* : Vilko Filač ; *montage* : Branka Čeperac ; *interprétation* : Predrag Miki Manojlović, Lazar Ristovski, Mirjana Joković, Slavko Štimac, Mirjana Karanović, Srdjan Todorović, Bora Todorović, Davor Dujmović, Dragan Nikolić ; *durée* : 192 minutes.

Synopsis : En 1941 à Belgrade, Marko (Predrag Manojlović), un petit fonctionnaire communiste, fait entrer son ami Crni (Lazar Ristovski) au Parti. Les Allemands envahissent la Yougoslavie et les deux compères partagent leur temps entre des actes de résistance et de très fructueux trafics, profitant du chaos engendré par la guerre. Ils partagent également la belle Natalija (Mirjana Joković), une actrice protégée par Franz, un officier allemand. Pour échapper aux rapt des nazis, Marko cache son frère ainsi que d'autres concitoyens dans la cave d'une maison de Belgrade. De son côté, Crni signe un coup de maître en enlevant Natalija sur la scène d'un théâtre. Arrêté par Franz, il résiste aux tortures avant d'être libéré par Marko qui l'emmène, lui aussi, dans le sous-sol. Après la libération – alors que lui n'arrête pas de gagner en puissance au sein du Parti communiste yougoslave et ce jusqu'à devenir un ami proche de Tito – Marko réussit, durant plusieurs décennies, à faire croire à Crni et aux autres réfugiés (restaient enfermés dans la cave pendant tout ce temps en s'occupant de la fabrication des armes pour la Résistance) que la guerre sévit toujours dans le pays. Ainsi, tout en se servant de différentes stratégies manipulatrices, Marko tire de cette situation saugrenue un double profit : à la fois il profite du trafic des armes fabriquées dans la cave et, laissant Crni enfermé, garde Natalija pour lui seul. Mais un jour, les réfugiés, devenus esclaves, sortent du sous-sol et retrouvent leur pays dévasté par une nouvelle guerre – la guerre civile des années 1990.

Notes et remarques : En 1995, en plein conflit des Balkans, *Underground* gagne la Palme d'Or au Festival de Cannes et provoque aussitôt une forte polémique au niveau international. L'objet de cette polémique est la prétendue prise de position « pro-serbe » dans le film qui suscite « les questions morales ». Précisément, les détracteurs de Kusturica estiment que « *Underground* contient de la propagande pro-serbe minutieusement montée »¹⁵ En France, les philosophes Alain Finkielkraut et Bernard-Henry Levy, sans même avoir vu le film, accusent son auteur de soutenir « les massacres serbes » et le régime de

¹⁵ Dina Iordanova, « Underground de Kusturica : Allégorie historique ou propagande ? », *Les cultures des Balkans*, vol. 1, *Au sud de l'Est*, 2006, p. 57.

Slobodan Milošević¹⁶. En réponse à ces accusations, Kusturica affirme que son intention était toute autre : faisant allusion à l'époque de Tito, il explique qu'*Underground* est « un film sur la manipulation, sur la façon dont une ou deux personnes peuvent maintenir un nombre important de personnes sous leur emprise... ».¹⁷ Après la présentation du film à Belgrade, la polémique rebondit également en Serbie. En réaction à cette campagne médiatique et aux attaques dont il a fait l'objet, notamment celles des intellectuels français, Kusturica annonce, en décembre 1995, qu'il ne réalisera plus de films. Cependant, il change d'avis quelques années après et sort, déjà en 1998, son film suivant – *Chat noir, chat blanc*.

Chapitre : *Mère* – « la matrice du corps social » ; *Femme(s) contemporaine(s) : la (permanente) quête d'émancipation*.

35. *L'AMÉRIQUE DES AUTRES* [TUDJA AMERIKA], 1995

Genre : comédie dramatique ; *réalisation* : Goran Paskaljević ; *production* : Mact Productions, Paris ; Intrinsic Films, London ; Lichtblick Filmproduktion, Hambourg ; Pandora film, Francfort, RTV Srbija – TV Beograd ; *scénario* : Gordan Mihić ; *directeur de la photographie* : Yorgos Arvanitis ; *montage* : William Diver ; *interprétation* : Tom Conti, Predrag Miki Manojlović, Sergej Trifunović, Maria Casseras, Zorka Manojlović ; *durée* : 95 minutes.

Synopsis : Alonso, un émigré d'origine espagnol (Tom Conti), et Bajo, un émigré d'origine serbe (Predrag Miki Manojlović), installés tous les deux à Brooklyn, entretiennent leur amitié grâce à un sentiment commun – la nostalgie de leur pays respectif – tout en essayant de s'adapter au mode de vie américain. À travers cette histoire d'amitié sont présentées également trois générations d'immigrés, membres des familles d'Alonso et de Bajo, qui affrontent différemment le dépaysement et leur situation d'immigrés : tandis que les jeunes réussissent à s'adapter plus facilement, leurs aïeux sont obligés de faire face à la nostalgie grandissante.

Chapitre : *Mère* – « la matrice du corps social ».

36. *JOLI VILLAGE, JOLIE FLAMME* [LEPA SELA LEPO GORE], 1996

Genre : drame, film de guerre ; *réalisation* : Srdjan Dragojević ; *production* : RTV Srbija – TV Beograd et Kobra film, Belgrade ; *scénario* : Vanja Bulić, Srdjan Dragojević, Biljana Maksić, Nikola Pejaković ; *directeur de la photographie* : Dušan Joksimović, Veljko Pavlović ; *montage* : Petar Marković ; *interprétation* : Dragan Bjelogrić, Nikola Pejaković, Nikola Kojo, Dragan Maksimović, Milorad Mandić Manda, Zoran Cvijanović, Velimir (Bata) Živojinović, Dragan Petrović ; *durée* : 128 minutes.

¹⁶ Jean-Luc Douin, « Kusturica (Emir) », in *Dictionnaire de la censure au cinéma : Images interdites*, Quadrige Paris : PUF, 1998, p. 286-87.

¹⁷ Dina Iordanova, *Op. Cit.*, p. 58.

Synopsis : Sur son lit d'hôpital à Belgrade, Milan (Dragan Bjelogrić), grièvement blessé, se remémore les dix jours d'enfer qu'il vient de traverser, coincé dans un tunnel avec huit combattants serbes et une journaliste américaine (Lisa Moncure) lors de la guerre civile en Bosnie. Tourmenté par ses souvenirs d'enfance et par les images cauchemardesques de la guerre, il se rappelle surtout de son ami musulman, Halil (Nikola Pejaković), et de leur amitié, violemment brisée par le conflit interethnique bosniaque. L'accent est ainsi mis sur un face-à-face à la fois symbolique et terrible entre deux ex-amis, Milan et Halil, contraints, pendant dix jours, à un affrontement à la vie et à la mort : l'un (Milan) – avec l'armée serbe dans le tunnel, et l'autre (Halil) – avec l'armée bosniaque, au-dessus du tunnel qui se trouve justement auprès de leur village natal où ils ont grandi ensemble.

Notes et remarques : Ce film est inspiré d'une histoire vraie qui s'est déroulée dans le tunnel Brodar près de Višegrad pendant la guerre civile en Bosnie, en 1992. À l'instar d'*Underground*, il a lui aussi suscité un vif débat à cause de sa thématique – le conflit des Balkans des années 1990. Par ailleurs, *Joli village, jolie flamme* a été récompensé à plusieurs reprises aux différents festivals nationaux et internationaux.

Chapitre : *Femme étrangère : visages de l'autre.*

37. *LES CICATRICES* [RANE], 1998

Genre : drame ; *réalisation :* Srdjan Dragojević ; *production :* Dragan Bjelogrić, Goran Bjelogrić, Cobra Film, Belgrade, Pandora film, Francfort ; *scénario :* Srdjan Dragojević ; *directeur de la photographie :* Dušan Joksimović ; *montage :* Petar Marković ; *interprétation :* Dušan Pekić, Milan Marić Švaba, Dragan Bjelogrić, Branka Katić, Vesna Trivalić, Predrag Miki Manojlović, Gorica Popović, Zorka Manojlović ; *durée :* 103 minutes.

Synopsis : Deux amis, Pinki et Švaba, issus d'un milieu modeste, passent leur adolescence à Belgrade dans les années 1990. En manque de repères dans un monde chaotique, marquée par la guerre et la crise morale, sociale et économique, ils rêvent de devenir riches et célèbres. Leur but principal est en réalité bien plus modeste, en accord avec leur statut social et leurs profils psychologiques : se faire un nom dans le petit univers de leurs idoles – des criminels locaux qui, grâce à leurs délits et une émission de télévision, animée par la mère d'un de leurs camarades d'école (Vesna Trivalić) deviennent des stars et des modèles à imiter.

Chapitre : *Mère – « la matrice du corps social » ; Femme(s) contemporaine(s) : la (permanente) quête d'émancipation.*

38. ACCROCHE AU CIEL [NEBESKA UDICA], 1999

Genre : drame, film de guerre ; *réalisation* : Ljubiša Samardžić ; *production* : Giacomo Billi, Toni Matulić, Vlastimir Petković, Ljubiša Samardžić, Cinema Design Beograd, RTV Srbija, Cine Enterprise, Inc. ; *scénario* : Srdjan Koljević, Djordje Milosavljević ; *directeur de la photographie* : Radoslav Vladić ; *montage* : Marko Glušac ; *interprétation* : Nebojša Glogovac, Ana Sofrenović, Nikola Kojo, Ivan Jevtović, Milena Dravić, Dragan Bjelogrić ; *durée* : 95 minutes.

Synopsis : Pendant les bombardements de la Serbie en 1999, les habitants d'un quartier de Belgrade tentent de vivre « normalement ». Pour faire face à la situation dans laquelle la guerre a mis des habitants, surtout les jeunes, Kaja (Nebojša Glogovac), un ex-joueur de la sélection nationale de basket-ball, met en place une idée originale : il s'emploie à restaurer, avec ses amis, la halle de sport du quartier qui a été dévastée par les bombes de l'OTAN. En même temps, il essaye de reconstruire la relation avec son ex-compagne Tijana (Ana Sofrenović), une femme à l'esprit indépendant, avec laquelle il a eu un fils.

Chapitre : *Mère* – « la matrice du corps social » ; *Femme(s) contemporaine(s)* : la (permanente) quête d'émancipation.

ANNEXE 2

FILMOGRAPHIE
PAR RÉALISATEURS

Dans cette filmographie sont cités les noms de tous les réalisateurs de l'ex-Yougoslavie dont les œuvres sont mentionnées ou analysées dans cette thèse. Les réalisateurs sont présentés dans l'ordre alphabétique et leurs films dans l'ordre chronologique. Les titres des films inclus dans le Corpus sont imprimés en gras.

1. AFRIĆ, Vjekoslav (1906-1980)
1947 : *Slavica*
2. ANDRIĆ, Radivoje (1967)
1998 : *Trois Palmiers pour deux mecs et une meuf*
[Tri palme za dve bitange i ribicu]
3. ANTONIJEVIĆ, Predrag (1950)
1989 : *Balkan express 2* [Balkan ekspres 2]
4. BABAC, Marko (1935-2014)
1963 : *La Ville* [Grad]
5. BAJIĆ, Darko (1955)
1992 : *Bombardier noir* [Crni bombardier]
6. BALETIĆ, Branko (1946)
1983 : *Balkan express* [Balkan ekspres]
7. BAUER, Branko (1921-2002)
1962 : *Une Fille en trop* [Prekobrojna]
8. BOŠKOV, Gordana (1941)
1984 : *Nina, qu'est-ce qui se passe avec toi* [Šta je s tobom Nina]
9. BULAJIĆ, Veljko (1928)
1962 : *Kozara / Les Diables rouges face aux SS* [Kozara]
1969 : *La Bataille de la Neretva* [Bitka na Neretvi]
10. ČALIĆ, Zoran (1931-2014)
1977 : *Les Années folles* [Lude godine]
11. ČAP, František (1913-1972)
1959 : *La Porte restée ouverte* [Vrata ostaju otvorena]
12. ČENGIĆ, Bahrudin (1931-2007)
1972 : *Les Images de la vie des prolétaires* [Slike iz života udarnika]

13. DELIĆ, Stipe (1925-1999)
1973 : *La Cinquième offensive* [Sutjeska]
14. DJORDJEVIĆ, Aleksandar (1924-2005)
1987 : *Allons, aimons-nous* [Hajde da se volimo]
1989 : *Balkan express 2* [Balkan ekspres 2]
15. DJORDJEVIĆ Mladimir Puriša (1924)
1965 : *La Jeune fille* [Devojka]
1967 : *Le Matin* [Jutro]
16. DRAGOJEVIĆ, Srdjan (1963)
1992 : *Nous ne sommes pas des anges* [Mi nismo anđeli]
1996 : *Joli village, jolie flamme* [Lepa sela lepo gore]
1998 : *Les cicatrices* [Rane]
17. DRAŠKOVIĆ, Boro (1935)
1969 : *L'Horoscope* [Horoskop]
1994 : *Vukovar, poste restante* [Vukovar jedna priča]
18. GAIĆ, Goran (1962),
1989 : *Débâcle du rock* [Kako je propao rokenrol]
19. GAVRIN, Gustav (1906-1976)
1953 : *J'étais plus forte* [Bila sam jača]
20. GOLUBOVIĆ, Srdan (1972)
1995 : *Arrangement – paquet* [Paket aranžman]
21. HADŽIĆ, Fadil (1922-2011)
1964 : *Les Fonctions officielles* [Službeni položaj]
22. HANŽEKOVIĆ, Fedor (1913-1997)
1951 : *Frère Bernard dit Bakonja* [Bakonja fra Brne]
23. JANKOVIĆ, Stole (1925-1987)
1963 : *Radopolje*
24. JELIĆ, Milan (1944)
1971 : *Tueur de cafards* [Bubašinter]
25. JOVANOVIĆ, Sofija Soja (1922-2002)
1957 : *Ce n'est pas facile de se marier* [Pop Ćira i pop Spira]
26. KADIJEVIĆ, Djordje (1933)
1971: *Miracle* [Čudo]
1973 : *Papillon* [Leptirica]
1991 : *Un lieu saint* [Sveto mesto]
27. KARANOVIĆ, Srdjan (1945)
1980 : *La Couronne de Petrija* [Petrijin venac]
1982 : *Mi-figue, mi-raisin* [Nešto između]
1991 : *Virdžina*

28. KOZOMARA, Ljubiša (1934-1984)
1969 : *Les Corneilles* [Vrane]
29. KRESOJA, Dragan (1946-1996) :
1993 : *La Pleine lune sur Belgrade* [Pun mesec nad Beogradom]
30. KRVAVAC, Hajrudin (1925-1992)
1972 : *Walter défend Sarajevo* [Valter brani Sarajevo]
31. KUSTURICA, Emir (1954)
1981 : *Te souviens-tu de Dolly Bell ?* [Sjećaš li se Doli bel ?]
1985 : *Papa est en voyage d'affaires* [Otac na službenom putu]
1989 : *Le Temps des Gitanes* [Dom za vešanje]
1993 : *Arizona Dream*
1995 : *Underground* [Podzemlje]
1998 : *Chat noir, chat blanc* [Crna mačka beli mačor]
2004 : *La Vie est un miracle* [Život je čudo]
32. LAZIĆ, Dragoslav (1936-1998)
1986 : *Sekula et ses femmes* [Sekula i njegove žene]
33. MAKAVEJEV, Dušan (1932-2019)
1965 : *L'Homme n'est pas un oiseau* [Čovek nije tica]
1967 : *Une Affaire de cœur* [Ljubavni slučaj ili tragedija službenice PTT]
1971 : *W. R. ou les Mystères de l'organisme* [W. R. Misterije organizma]
34. MARKOVIĆ, Goran (1946)
1980 : *Maîtres, maîtres* [Majstori, majstori]
1992 : *Tito et moi* [Tito i ja]
35. MIHIĆ, Gordan (1938-2019)
1969 : *Les Corneilles* [Vrane]
36. MILOŠEVIĆ, Milivoje Mića (1930)
1982 : *La peau serrée* [Tesna koža]
37. MIMICA, Vatroslav (1923-2020)
1981 : *Banović Strahinja*
38. NANOVIĆ, Vojislav (1922-1983)
1948 : *La Jeunesse immortelle* [Besmrtna mladost]
1950 : *Le Glaive magique* [Čudotvorni mač]
1952 : *Frosina*
1954 : *La Bohémienne* [Ciganka]
39. NIKOLIĆ, Božidar (1942)
1993 : *Trois billets pour Hollywood* [Tri karte za Holivud]
40. NIKOLIĆ, Živko (1941-2001)
1979 : *Jovana, la femme de Luka* [Jovana Lukina]
1984 : *Incroyable, mais vrai* [Čudo nevidjeno]
1986 : *La Beauté du vice* [Lepota poroka]

41. NOVKOVIĆ, Oleg (1968)
1993 : *Dis-moi pourquoi tu m'as quitté* [Kaži zašto me ostavi]
42. PAPIĆ, Krsto (1933-2013)
1969 : *Menottes* [Lisice]
43. PASKALJEVIĆ, Goran (1947-2020)
1987 : *L'Ange gardien* [Andjeo čuvar]
1995 : *L'Amérique des autres* [Tudja Amerika]
1998 : *Baril de poudre* [Bure baruta]
44. PAVLOVIĆ, Živojin (1933-1998)
1963 : *La Ville* [Grad] : « L'encerclement » [Obruč]
1966 : *Le Retour* [Povratak]
1967 : *Le Réveil des rats* [Budjenje pacova]
1967 : *Quand je serai mort et livide* [Kad budem mrtav i beo]
1992 : *Le Déserteur* [Dezertar]
45. PETROVIĆ, Aleksandar Saša (1929-1994)
1963 : *Les Jours* [Dani]
1967 : *J'ai même rencontré des Tziganes heureux* [Skupljači perja]
46. PEZO, Zoran (1963)
1989 : *Débâcle du rock* [Kako je propao rokenrol]
47. PLEŠA, Branko (1926-2001)
1970 : *Lilika*
48. POGAČIĆ, Vladimir (1919 -1999)
1954 : *Au temps d'Anika* [Anikina vremena]
1959 : *Cieux sans amour* [Pukotina raja]
49. POPOVIĆ Miodrag Mića (1923-1996)
1966 : *L'Essaim* [Roj]
1967 : *La Femme de Hasan-aga* [Hasanaginica]
50. POPOVIĆ, Nikola (1907-1967)
1947 : *Ce peuple vivra* [Živjeće ovaj narod]
51. RADIČEVIĆ, Ljubomir (1927-2020)
1960 : *L'Amour et la Mode* [Ljubav i moda]
52. RADIVOJEVIĆ, Miloš (1939) :
1970 : *Les Mouches dans la tête* [Bube u glavi]
53. RADOVIĆ, Miloš (1955)
1989 : *Balkan express 2* [Balkan ekspres 2]
54. RAKONJAC, Vojislav Kokan (1935-1969)
1963 : *La Ville* [Grad]
55. SAMARDŽIĆ, Ljubiša (1936 – 2017)
1999 : *Accroché au ciel* [Nebeska udica]

56. ŠIJAN, Slobodan (1946)
1980 : *Qui chante là-bas* [Ko to tamo peva]
57. SLAVICA, Vladimir (1962)
1989 : *Débâcle du rock* [Kako je propao rokenrol]
58. ŠOTRA, Zdravko (1933)
1983 : *La Marche à travers Igman* [Igmanski marš]
59. STANOJEVIĆ, Čiča Ilija (1859-1930)
1911 : *La Vie et l'œuvre du chef immortel Karageorges*
[Život i delo besmrtnog vožda Karadjordja]
60. STEFANOVIĆ, Ivan (1970)
1995 : *Arrangement – paquet* [Paket aranžman]
61. STOJANOVIĆ, Lazar (1944 - 2017)
1971 : *Jésus en plastique* [Plastični Isus]
62. STOJANOVIĆ, Uroš (1973 - 2017)
2008 : *Charleston et Vendetta* [Čarlston za Ognjenku]
63. STOJANOVIĆ, Gorčin (1966)
1995 : *Meurtre avec préméditation* [Ubistvo s predumišljajem]
1998 : *Le Frelon* [Stršljen]
64. VORKAPIĆ, Slavko (1894- 1976)
1955 : *Hanka*
65. VUKOBRATOVIĆ, Mihajlo (1952)
1985 : *Ce n'est pas facile avec les hommes* [Nije lako s muškarcima]
66. VUKOMANOVIĆ, Mirjana (1967)
1997 : *Trois jours d'été* [Tri letnja dana]
67. ZAFRANOVIĆ, Lordan (1944)
1981 : *La Chute de l'Italie* [Pad Italije]
68. ZEČEVIĆ Dejan (1972)
1995 : *Arrangement – paquet* [Paket aranžman]
69. ŽILNIK Želimir (1942)
1969 : *Travaux précoces* [Rani radovi]
1995 : *Marble ass*
70. ŽIVANOVIĆ, Jovan (1924 -2002)
1962 : *Une Fille étrange* [Čudna devojka]
1972 : *Et Dieu créa la chanteuse de café* [I Bog stvori kafansku pevačicu]
1979 : *Radio Tourbillon appelle Andjelija* [Radio Vihor zove Andjeliju]
71. ŽIVKOVIĆ, Vladimir (1955)
1994 : *Les Rêves confits* [Slatko od snova]

ANNEXE 3

TABLE DES ILLUSTRATIONS

- Figure n°1** /p. 47/ : Les partisans yougoslaves, montagne Dinara, 1943.
[Partizanke na Dinari (1943)], image libre de droits, consulté à l'adresse :
[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Partizanke_na_Dinari_\(1943\).jpg?uselang=fr](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Partizanke_na_Dinari_(1943).jpg?uselang=fr).
- Figure n°2** /p. 61/ : *Ukus*, n°39, 1951. La quatrième de couverture © Fonds d'archives de la Bibliothèque de Matica srpska, Novi Sad, Serbie.
- Figure n°3** /p. 71/ : L'affiche du film *La Bataille de la Neretva*, réalisée par Pablo Picasso. Пл V 2957 ИH : 001164623, 1969 © Fonds d'archives de la Bibliothèque de Matica srpska, Novi Sad, Serbie.
- Figure n°4** /p. 95/ : Milena Dravić dans *W. R. ou les Mystères de l'organisme*, 1971. *Sign.* 11626 : W. R. Misterije organizma, n°18234. © Fonds d'archives de photographies de la Cinémathèque yougoslave [Foto arhiv Jugoslovenske kinoteke], Belgrade, Serbie.
- Figure n°5** /p. 153/ : *Praktična žena*, n°90, 1959. La couverture © Fonds d'archives de la Bibliothèque de Matica srpska, Novi Sad, Serbie.
- Figure n°6** /p. 177/ : Slavica et sa mère, *Slavica*, 1947. *Sign.* 2642 : SLAVICA, n° 20405. © Fonds d'archives de photographies de la Cinémathèque yougoslave [Foto arhiv Jugoslovenske kinoteke], Belgrade, Serbie.
- Figure n°7** /p. 177/ : Slavica auprès de Marin blessé, *Slavica*, 1947. *Sign.* 2642 : SLAVICA, n° 17352. © Fonds d'archives de photographies de la Cinémathèque yougoslave [Foto arhiv Jugoslovenske kinoteke], Belgrade, Serbie.
- Figure n°8** /p. 178/ : Marija (à droite) et Zora, *J'étais plus forte*, 1953. *Sign.* 16747 : BILA SAM JAČA, n° 26123, © Fonds d'archives de photographies de la Cinémathèque yougoslave [Foto arhiv Jugoslovenske kinoteke], Belgrade, Serbie.
- Figure n°9** /p. 178/ : Marija, *J'étais plus forte*, 1953. *Sign.* 16747 : BILA SAM JAČA, n° 26123. © Fonds d'archives de photographies de la Cinémathèque yougoslave [Foto arhiv Jugoslovenske kinoteke], Belgrade, Serbie.
- Figure n°10** /p. 179/ : Ahmet et Zlata, *Kozara*, 1962. *Sign.* 8033 : KOZARA, n°14536. © Fonds d'archives de photographies de la Cinémathèque yougoslave [Foto arhiv Jugoslovenske kinoteke], Belgrade, Serbie.

- Figure n°11** /p. 179/ : Devojka *La Jeune fille*, 1965. *Sign.* 8751 : DEVOJKA, n°16098. © Fonds d'archives de photographies de la Cinémathèque yougoslave [Foto arhiv Jugoslovenske kinoteke], Belgrade, Serbie.
- Figure n°12** /p. 223/ : Zora et Marija (à droite) auprès d'enfant malade de Zora, *J'étais plus forte*, 1953. *Sign.* 16747 : BILA SAM JAČA, n° 26123. © Fonds d'archives de photographies de la Cinémathèque yougoslave [Foto arhiv Jugoslovenske kinoteke], Belgrade, Serbie.
- Figure n°13** /p. 223/ : Zora gifle son mari, *J'étais plus forte*, 1953. Capture d'écran de film prise par l'auteure (reproduction autorisée par le Code de la propriété intellectuelle de la République de Serbie¹).
- Figure n°14** /p. 224/ : Andja et Šorga avec leurs enfants, *Kozara*, 1962. *Sign.* 8033 : KOZARA, n°14536, © Fonds d'archives de photographies de la Cinémathèque yougoslave [Foto arhiv Jugoslovenske kinoteke], Belgrade, Serbie.
- Figure n°15** /p. 224/ : Andja morte, retrouvée par son mari Šorga, *Kozara*, 1962. *Sign.* 8033 : KOZARA, n°12259, © Fonds d'archives de photographies de la Cinémathèque yougoslave [Foto arhiv Jugoslovenske kinoteke], Belgrade, Serbie.
- Figure n°16** /p. 225/ : Petrija et Dobrivoj, les nouveaux mariés, *La Couronne de Petrija*, 1980. *Sign.* 14743 : PETRIJIN VENAC, n° 27937. © Fonds d'archives de photographies de la Cinémathèque yougoslave [Foto arhiv Jugoslovenske kinoteke], Belgrade, Serbie.
- Figure n°17** /p. 225/ : Petrija et Misa, *La Couronne de Petrija*, 1980. *Sign.* 14743 : PETRIJIN VENAC, n° 27937. © Fonds d'archives de photographies de la Cinémathèque yougoslave [Foto arhiv Jugoslovenske kinoteke], Belgrade, Serbie.
- Figure n°18** /p. 226/ : Jovana et Luka, *Jovana, la femme de Luka*, 1979. *Sign.* 13320 : JOVANA LUKINA, n°21067, © Fonds d'archives de photographies de la Cinémathèque yougoslave [Foto arhiv Jugoslovenske kinoteke], Belgrade, Serbie.
- Figure n°19** /p. 226/ : Krstinja simule sa grossesse, *Incroyable mais vrai*, 1984. *Sign.* 16295 : ČUDO NEVIDENO, n° 25595. © Fonds d'archives de photographies de la Cinémathèque yougoslave [Foto arhiv Jugoslovenske kinoteke], Belgrade, Serbie.
- Figure n°20** /p. 227/ : La préparation de Keva pour la fête, *Maîtres, maîtres*, 1980. *Sign.* 16862 : MAJSTORI, MAJSTORI, n° 28679. © Fonds d'archives de photographies de la Cinémathèque yougoslave [Foto arhiv Jugoslovenske kinoteke], Belgrade, Serbie.
- Figure n°21** /p. 251/ : La vieille sorcière, Baba, *Le Glaive magique*, 1950. *Sign.* 2638 : ČUDOTVORNI MAČ, n° 17716, © Fonds d'archives de photographies de la Cinémathèque yougoslave [Foto arhiv Jugoslovenske kinoteke], Belgrade, Serbie.

¹ Zakon o autorskim i srodnim pravima Republike Srbije : https://www.paragraf.rs/propisi/zakon_o_autorskom_i_srodnim_pravima.html

- Figure n°22, n°23 et n°24** /p. 251/ : Métamorphose démoniaque de Radojka, *Papillon*, 1973. Captures d'écran de film prises par l'auteure (reproduction autorisée par le Code de la propriété intellectuelle de la République de Serbie²).
- Figure n°25** /p. 252/ : Vlajna Ana et la fille malade de Petrija, *La Couronne de Petrija*, 1980. *Sign.* 14743 : PETRIJIN VENAC, n° 23633. © Fonds d'archives de photographies de la Cinémathèque yougoslave [Foto arhiv Jugoslovenske kinoteke], Belgrade, Serbie.
- Figure n°26** /p. 252/ : La mariée volante, *Underground*, 1995. *Sign.* 17717 : UNDERGROUND / PODZEMLJE, n°28412. © Fonds d'archives de photographies de la Cinémathèque yougoslave [Foto arhiv Jugoslovenske kinoteke], Belgrade, Serbie.
- Figure n° 27** /p. 285/ : Trediš se couche auprès d'une ballerine, *Les Corneilles*, 1969. *Sign.* 10400 : VRANE, n° 26783. © Fonds d'archives de photographies de la Cinémathèque yougoslave [Foto arhiv Jugoslovenske kinoteke], Belgrade, Serbie.
- Figure n°28** /p. 285/ : Trediš avec les ballerines, *Les Corneilles*, 1969. *Sign* ; 10400 : VRANE, n° 16502. © Fonds d'archives de photographies de la Cinémathèque yougoslave [Foto arhiv Jugoslovenske kinoteke], Belgrade, Serbie.
- Figure n°29** /p. 286/ : Jackie Curtis et son partenaire, *W.R. ou les Mystères de l'organisme*, 1971. Capture d'écran de film prise par l'auteure (reproduction autorisée par le Code de la propriété intellectuelle de la République de Serbie³).
- Figure n°30** /p. 286/ : Jovana et la vieille femme, *Jovana, la femme de Luka*, 1979. *Sign.* 13320 : JOVANA LUKINA, n°21067, © Fonds d'archives de photographies de la Cinémathèque yougoslave [Foto arhiv Jugoslovenske kinoteke], Belgrade, Serbie.
- Figure n°31** /p. 287/ : La mère de Šoro dans une kafana, *Incroyable, mais vrai*, 1984. Capture d'écran de film prise par l'auteure (reproduction autorisée par le Code de la propriété intellectuelle de la République de Serbie⁴).
- Figure n°32** /p. 287/ : Jaglika en tenue de travail, *La Beauté du vice*, 1986. *Sign.* 17632 : LEPOTA POROKA, n°28678. © Fonds d'archives de photographies de la Cinémathèque yougoslave [Foto arhiv Jugoslovenske kinoteke], Belgrade, Serbie.
- Figure n°33** /p. 288/ : Jaglika avec le couple d'étrangers, *La Beauté du vice*, 1986. *Sign.* 17632 : LEPOTA POROKA, n° 28330. © Fonds d'archives de photographies de la Cinémathèque yougoslave [Foto arhiv Jugoslovenske kinoteke], Belgrade, Serbie.
- Figure n°34** /p. 288/ : Une femme infidèle attend sa punition, *La Beauté du vice*, 1986. *Sign.* 17632 : LEPOTA POROKA, n° 28330. © Fonds d'archives de photographies de la Cinémathèque yougoslave [Foto arhiv Jugoslovenske kinoteke], Belgrade, Serbie.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

- Figure n°35** /p. 289/ : L'affiche du film *Virdžina*, 1991. *Sign.* PL – 7307 : VIRDŽINA, n°9626. © Fonds d'archives de photographies de la Cinémathèque yougoslave [Foto arhiv Jugoslovenske kinoteke], Belgrade, Serbie.
- Figure n°36** /p. 290/ : Merlinka et Ruža : démonstration du mode d'emploi du préservatif, *Marble Ass*, 1995. Capture d'écran de film prise par l'auteure (reproduction autorisée par le Code de la propriété intellectuelle de la République de Serbie).
- Figure n°37** /p. 335/ : Izabela et Ahmed, *Une affaire de cœur*, 1967. *Sign.* 9382 : LJUBAVNI SLUČAJ ILI TRAGEDIJA SLUŽBENICE PTT-A, n°14699. © Fonds d'archives de photographies de la Cinémathèque yougoslave [Foto arhiv Jugoslovenske kinoteke], Belgrade, Serbie.
- Figure n°38** /p. 335/ : Beli Bora avec son épouse, *J'ai même rencontré des Tziganes heureux*, 1967. *Sign.* 9884 : SKUPLJAČI PERJA, n°8614. © Fonds d'archives de photographies de la Cinémathèque yougoslave [Foto arhiv Jugoslovenske kinoteke], Belgrade, Serbie.
- Figure n°39** /p. 336/ : La chanteuse Lenče, *J'ai même rencontré des Tziganes heureux*, 1967. *Sign.* 9884 : SKUPLJAČI PERJA, n°28699. © Fonds d'archives de photographies de la Cinémathèque yougoslave [Foto arhiv Jugoslovenske kinoteke], Belgrade, Serbie.
- Figure n°40** /p. 336/ : La grand-mère Hatidža avec sa famille, *Le Temps des Gitans, 1989*. *Sign.* 10293 : DOM ZA VEŠANJE, n° 10221. © Fonds d'archives de photographies de la Cinémathèque yougoslave [Foto arhiv Jugoslovenske kinoteke], Belgrade, Serbie.
- Figure n°41** /p. 337/ : Azra, une mariée volante, *Le Temps des Gitans, 1989*. Capture d'écran de film prise par l'auteure (reproduction autorisée par le Code de la propriété intellectuelle de la République de Serbie⁵).
- Figure n°42** /p. 337/ : Amerikanka, *Incroyable mais vrai*, 1984. *Sign.* 16295 : ČUDO NEVIĐENO, n°26191. © Fonds d'archives de photographies de la Cinémathèque yougoslave [Foto arhiv Jugoslovenske kinoteke], Belgrade, Serbie.
- Figure n°43** /p. 338/ : Liza parmi les soldats serbes, *Joli village, jolie flamme*, 1996. *Sign.* 17631 : LEPA SELA LEPO GORE, n° 28329. © Fonds d'archives de photographies de la Cinémathèque yougoslave [Foto arhiv Jugoslovenske kinoteke], Belgrade, Serbie.
- Figure n°44** /p. 338/ : Liza et Velja, *Joli village, jolie flamme*, 1996. *Sign.* 17631 : LEPA SELA LEPO GORE, n°28329. © Fonds d'archives de photographies de la Cinémathèque yougoslave [Foto arhiv Jugoslovenske kinoteke], Belgrade, Serbie.
- Figure n°45** /p. 339/ : L'institutrice entre dans le tunnel, *Joli village, jolie flamme*, 1996. Capture d'écran de film prise par l'auteure (reproduction autorisée par le Code de la propriété intellectuelle de la République de Serbie⁶).

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*

- Figure n°46** /p. 339/ : Andja et Vlah Alija, *Banović Strahinja*, 1981. *Sign.* 14493 : BANOVIĆ STRAHINJA, n°23311. © Fonds d'archives de photographies de la Cinémathèque yougoslave [Foto arhiv Jugoslovenske kinoteke], Belgrade, Serbie.
- Figure n°47** /p. 339/ : Andja et Strahinja, *Banović Strahinja*, 1981. *Sign.* 14493 : BANOVIĆ STRAHINJA, n°23311. © Fonds d'archives de photographies de la Cinémathèque yougoslave [Foto arhiv Jugoslovenske kinoteke], Belgrade, Serbie.
- Figure n°48** /p. 397/ : Les femmes de Radopolje accomplissent les rituels d'enterrement, *Radopolje*, 1963. Capture d'écran de film prise par l'auteure (reproduction autorisée par le Code de la propriété intellectuelle de la République de Serbie⁷).
- Figure n°49** /p. 397/ : Kata (à droite) avec sa belle-fille, *Radopolje*, 1963. *Sign.* 10488 : RADOPOLJE, n°16550. © Fonds d'archives de photographies de la Cinémathèque yougoslave [Foto arhiv Jugoslovenske kinoteke], Belgrade, Serbie.
- Figure n°50** /p. 398/ : La modernisation du pays : Action ouvrière de jeunesse « Sava » (la brigade belgradoise « Zaga Malivuk », Zvedara), Zagreb, 1967. Les archives privées de l'auteure.
- Figure n°51** /p. 398/ : Ranka décide de suivre Mikajlo et rejoint sa brigade, *Une fille en trop*, 1962. *Sign.* 7979 : PREKOBROJNA, n°12154. © Fonds d'archives de photographies de la Cinémathèque yougoslave [Foto arhiv Jugoslovenske kinoteke], Belgrade, Serbie.
- Figure n°52** /p. 399/ : Ranka en tenue de brigadière, *Une fille en trop*, 1962. *Sign.* 7979 : PREKOBROJNA, n°12237. © Fonds d'archives de photographies de la Cinémathèque yougoslave [Foto arhiv Jugoslovenske kinoteke], Belgrade, Serbie.
- Figure n°53** /p. 399/ : Sonja sur son scooter, *L'Amour et la Mode*, 1960. *Sign.* 6944 : LJUBAV I MODA, n°9744. © Fonds d'archives de photographies de la Cinémathèque yougoslave [Foto arhiv Jugoslovenske kinoteke], Belgrade, Serbie.
- Figure n°54** /p. 400/ : Sonja, pilote d'un planeur, *L'Amour et la Mode*, 1960. *Sign.* 6944 : LJUBAV I MODA, n°26567. © Fonds d'archives de photographies de la Cinémathèque yougoslave [Foto arhiv Jugoslovenske kinoteke], Belgrade, Serbie.
- Figure n°55** /p. 400/ : Izabela (à droite) sur son lieu de travail, *Une affaire de cœur*, 1967. *Sign.* 9382 : LJUBAVNI SLUČAJ ILI TRAGEDIJA SLUŽBENICE PTT-A, n°15752. © Fonds d'archives de photographies de la Cinémathèque yougoslave [Foto arhiv Jugoslovenske kinoteke], Belgrade, Serbie.
- Figure n°56** /p. 401/ : Izabela, *Une affaire de cœur*, 1967. *Sign.* 9382 : LJUBAVNI SLUČAJ ILI TRAGEDIJA SLUŽBENICE PTT-A, n°15752. © Fonds d'archives de photographies de la Cinémathèque yougoslave [Foto arhiv Jugoslovenske kinoteke], Belgrade, Serbie.

⁷ *Ibid.*

Figure n°57 /p. 401/ : Vladimir, Milena et Jagoda (au milieu), *W. R. ou les Mystères de l'organisme*, 1971. *Sign.* 11626 : W. R. MISTERIJE ORGANIZMA, n°18234. © Fonds d'archives de photographies de la Cinémathèque yougoslave [Foto arhiv Jugoslovenske kinoteke], Belgrade, Serbie.

Figure n°58 /p. 401/ : (La tête de) Milena et le réalisateur Dušan Makavejev, *W. R. ou les Mystères de l'organisme*, 1971. *Sign.* 11626 : W. R. MISTERIJE ORGANIZMA, n°18234. © Fonds d'archives de photographies de la Cinémathèque yougoslave [Foto arhiv Jugoslovenske kinoteke], Belgrade, Serbie.

Figure n°59 /p. 402/ : Lepa Brena, dans le clip de son tube *Jugoslovenka* (1989). Capture d'écran de film prise par l'auteure (reproduction autorisée par le Code de la propriété intellectuelle de la République de Serbie⁸).

Figure n°60 /p. 402/ : Turbo Suki, *Les Cicatrices*, 1998. *Sign.* 17699 : RANE, n° 28394. © Fonds d'archives de photographies de la Cinémathèque yougoslave [Foto arhiv Jugoslovenske kinoteke], Belgrade, Serbie.

Figure n°61 /p. 403/ : Bulika retrouve le corps de Bogdan, *Meurtre avec préméditation*, 1995. Image numérisée du flyer publicitaire pour le film © Milenium, Belgrade ; la compagnie de production Cinema Design, Belgrade, Serbie, (reproduction autorisée par le Code de la propriété intellectuelle de la République de Serbie⁹).

Figure n°62 /p. 403/ : Natalija et Marko, *Underground*, 1998. Capture d'écran de film prise par l'auteure (reproduction autorisée par le Code de la propriété intellectuelle de la République de Serbie¹⁰).

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ibid.*

¹⁰ *Ibid.*

BIBLIOGRAPHIE

1. SERBIE ET YOUGOSLAVIE : HISTOIRE, SOCIÉTÉ, CULTURE

Monographies

1. BANDIĆ (Dušan), *Narodna religija Srba u 100 pojmova* [La religion populaire serbe : 100 notions], 2^e éd., Beograd : Nolit, 2004, 366 p.
 - Chapitre : « Mora », p. 126-128 ;
 - Chapitre : « Vampir » [Vampire], p. 180-186 ;
 - Chapitre : « Veštica » [Sorcière], p. 122-126.
2. BATAKOVIĆ (Dušan T.) (éd.), *Histoire du peuple serbe*, Lausanne : L'Age d'Homme, 2005, 386 p.
3. BOJOVIĆ (Boško I.), *L'Église orthodoxe serbe. Histoire, spiritualité, modernité*, Paris : Éditions du Cerf, 2018, 384 p.
4. BOSC (Louis), *La Yougoslavie : avant et après la désagrégation*, Paris : Hachette, 1996, 80 p.
5. BULATOVIĆ (Boris), *Oklevetana književnost* [Une littérature calomniée], Novi Sad : Naučno udruženje za razvoj srpskih studija, 2017, 452 p.
6. CONTE (Francis), *Les Slaves. Aux origines des civilisations d'Europe centrale et orientale (VI^e-XIII^e siècles)*, Paris : Albin Michel, 1986, 736 p.
7. ČAJKANOVIĆ (Veselin), *Stara srpska religija i mitologija* [Religion et mythologie archaïque serbe], Beograd : Posebna izdanja SANU – SKZ, 1995, 473 p.
8. DÉRENS (Jean-Arnault), *Balkans : la crise*, Paris : Galimard, 2000, 375 p.
9. DERETIĆ (Jovan), *Ogledi o srpskoj književnosti*, Biblioteka Književnost i jezik, n°18, Beograd : Društvo za srpski jezik i književnost Srbije, 2007, 238 p.
 - Chapitre : « 'Banović Strahinja'. Struktura i značenje » [“Banović Strahinja“. Structure et signification], p. 44-45.
10. DOMENACH (Jean-Marie) et PONTAULT (Alain), *Yougoslavie*, coll. « Petite Planète », n° 25, Paris Seuil, 1965, 187 p.
11. DVORNIKOVIĆ (Vladimir), *Karakterologija Jugoslovena* [La Caractérogologie des Yougoslaves], Beograd : Kosmos, 1939, p. 1060.
 - Chapitre : « Nagonska priroda – seksualnost Jugoslovena » [Nature charnelle – la sexualité des Yougoslaves], p. 333-345.
12. KARADJITCH (Vouk), *Contes populaires serbes*, traduit, annoté et préfacé par Ljiljana Huibner Fuzellier et Raymond Fuzellier, Lausanne : L'Âge d'Homme, 1987, 423 p.
13. KRULIC (Joseph), *Histoire de la Yougoslavie, de 1945 à nos jours*, Bruxelles : Editions Complexe, 1993, 251 p.

14. LUTARD (Catherine), *Géopolitique de la Serbie-Monténégro*, Bruxelles : Édition Complexe, 1998, 143 p.
15. MEDAKOVIĆ (Milorad G.), *Život i običaji Crnogoraca* [Vie et coutumes des Monténégrins], Novi Sad : Matica Srpska, 1860, 186 p.
16. MOCH (Jules), *Yougoslavie, terre d'expérience*, Monaco : Édition du rocher, 1953, 340 p.
17. RADOVANOVIĆ (Svetlana) et KNEŽEVIĆ (Aleksandar), *Romi u Srbiji* [Les Roms en Serbie], Beograd : Republički Zavod za statistiku, 2014, 107 p.
18. SREBRO (Milivoj), *Anthologie de la nouvelle serbe: 1950-2000*, Larbey : Gaïa, 2003, 410 p.
 - « Dragoslav Mihailović », p. 205-206 ;
 - Dragoslav Mihailović, « Lilika », p. 207-230.
19. VOS (Marcel de), *Histoire de la Yougoslavie*, coll. « Que Sais-Je ? », Paris : Presses universitaires de France, 1955, 154 p.
20. VUČETIĆ (Radina), *Monopol na istinu : partija, kultura i cenzura u Srbiji šezdesetih i sedamdesetih godina XX veka* [Le monopole sur la vérité : le Parti, la culture et la censure en Serbie durant les années soixante et soixante-dix du XX^e siècle], Beograd : Clio, 2016, 406 p.
 - Chapitre : « Izneverena revolucija » [La révolution trahie], p. 275-283.
21. VUČETIĆ (Radina), *Koka-Kola Socijalizam. Amerikanizacija jugoslovenske popularne kulture šezdesetih godina XX veka* [Coca cola socialisme. Américanisation de la culture populaire yougoslave dans les années soixante du XX^e siècle], 2^e éd., Beograd : JP Službeni glasnik, 2012, 473 p.

Ouvrages collectifs et parties d'ouvrages collectifs

1. JAKIŠA (Miranda), GILIĆ Nikica (éd.), *Partisans in Yugoslavia : literature, film and visual culture*, Bielefeld : Transcript, 2015, 382 p.
 - JAKIŠA (Miranda), « On Partisans and Partisanship in Yugoslavia's Arts », p. 9-28.
2. PANIĆ (Ana), DOBRIVOJEVIĆ (Ivana) et BAJIĆ (Jelena), *They Never Had it Better ? : modernization of Everyday Life in Socialist Yugoslavia, Belgrade* : Museum of Yugoslav History, 2014, 127 p.
 - DOBRIVOJEVIĆ (Ivana), « Guest Workers (Gastarbeiter) », p. 42 ;
 - DOBRIVOJEVIĆ (Ivana) et PANIĆ (Ana), « Cultural Climate », p. 70 ;
 - MIHELJ (Sabina), « Television and the Modernisation of Everyday Life », p. 68 ;
 - PANIĆ (Ana), « Dressing in the Latest Fashion : Clothing Between Ideology and Consumerism », p. 64-65.
3. POPOVIĆ (Marko), TIMOTIJEVIĆ (Miroslav), et RISTOVIĆ (Milan), *Istorija privatnog života u Srba : od srednjeg veka do modernog doba* [L'histoire de la vie privée chez les Serbes : du Moyen Age à l'époque moderne], Beograd : Clio, 2011, 643 p.
 - RISTOVIĆ (Milan), « Dug put ka promeni rodnih odnosa » [Un long chemin vers le changement des relations du genre], p. 421-431 ;
 - RISTOVIĆ (Miroslav), « Prostori susretanja javnog i privatnog života » [Lieux de rencontre entre la vie privée et la vie publique], p. 527-577 :

- « Svet ulazi u kuću : mediji i promene privatnosti » [L'entrée du monde dans la maison : les médias et les changements dans la sphère privée], p. 567-577 ;
 - « Razoreni okviri privatnosti : rat i privatnost » [Les cadres brisés de l'intimité : la guerre et le domaine privé], p. 578-598.
 - TIMOTIJEVIĆ (Miroslav), « Suprug » [Époux], p. 288-291.
4. SREBRO (Milivoj), (dir.), *La Littérature serbe dans le contexte européen : texte, contexte et intertextualité*, Pessac : MSHA, 2013, 360 p.
- THOMAS (Paul-Louis), « Traductions française de *Hasanaginica* », p. 65-79.

Articles de revues

1. BANAŠEVIĆ (Nikola), « La chute d'un ange et la poésie populaire serbe », *Revue des études slaves*, tome 31, fascicule 1-4, 1954, p. 33-38.
2. BANDIĆ (Dušan), « Vampir u religijskim shvatanjima jugo-slovenskih naroda » [Le vampire dans les représentations populaires chez les Slaves du Sud], *Kultura, časopis za teoriju i sociologiju kulture i kulturnu politiku*, n° 50, Beograd : Zavod za proučavanje kulturnog razvitka, 1980, p. 81-103.
3. CASTELLAN (Georges), « Eléments d'une sociologie religieuse en Yougoslavie socialiste », *Annales. Economies, sociétés, civilisations*, vol. 14, n° 04, 1959, p. 694-709.
4. ČOLOVIĆ (Ivan), « Les prêtres de la langue. Poésie, nation et politique en Serbie », *Terrain*, n° 41, 2003, p. 35-46.
5. GARDE (Paul), « Le rôle des religions dans les conflits balkaniques », *Cités*, vol. 14, n° 2, 2003, p. 91-104.
6. PERLMAN (Fredy), ZAGNOLI (Nello), « Naissance d'un mouvement révolutionnaire en Yougoslavie », *L'Homme et la société*, vol. 16, n°1 (1970), p. 267-285.
7. STOJANČEVIĆ (Vidosava), « Problèmes des changements contemporains dans les rapports de parenté traditionnels, dans la vie familiale et le mariage aux villages de la Serbie », *Éditions spéciales*, n° 1, Belgrade : Institut ethnographique de l'Académie serbe des sciences et des arts, 1980, p. 27-35.
8. ZIVKOVIC (Marko), « Jelly, Slush, and Red Mists : Poetics of Amorphous Substances in Serbian Jeremiads of the 1990s », *Anthropology and Humanism*, vol. 25, n° 2, 2000, p. 168-182.

Articles de revues en format électronique

1. SRDIĆ SREBRO (Andja), « La religion populaire serbe et le corps du défunt : les morts dangereux – les représentations et les pratiques ». *Revue du Centre Européen d'Etudes Slaves – Représentations identitaires et religieuses slaves | La revue | Numéro 1*. [En ligne] Publié en ligne le 19 avril 2012. URL : <http://etudesslaves.edel.univ-poitiers.fr/index.php?id=317>
2. DELAMARE (Laëtitia), « Le communisme modèle de religion séculière : la Yougoslavie titiste entre héritage stalinien et création originale », *Balkanologie* [En ligne], XIV, n° 1-2, 2013. URL : <http://journals.openedition.org/balkanologie/2374>.

Autres sources en format électronique

1. « Briser l'engrenage : une femme rom échappe à la pauvreté et à la discrimination », *UNICEF*, [s.d.]. URL : https://www.unicef.org/french/sowc/serbia_36662.html.
2. « Combat du ban Strahinia », extrait, *Serbica*, Le portail de littérature serbe en langue française, [s.d.] URL : https://serbica.u-bordeaux-montaigne.fr/images/stories/Ban_Strahinia
3. « Glišić, Milovan », *Serbica*, Le portail de littérature serbe en langue française, [s.d.] URL : <https://serbica.u-bordeaux-montaigne.fr/index.php/g-87/1047-gliscic-milovan-1847-1908>.
4. « La sécurité sociale en Serbie », [s.d.]. URL : https://www.cleiss.fr/docs/regimes/regime_serbie.html#maternite.
5. « Matavulj Simo », *Serbica*, Le portail de littérature serbe en langue française, [s.d.] <https://serbica.u-bordeaux-montaigne.fr/index.php/m-94/1049-matavulj-simo-1852-1908>
6. « Sava Savanović, le vampire serbe » : <https://www.mindshadow.fr/sava-savanovic-vampire/>
7. Constitution du royaume de Yougoslavie de 1921 – La Constitution de Vidovdan : <http://mjp.univ-perp.fr/constit/you1931.htm#2>.
8. La vidéo pour la chanson « Jugoslovenka » de Lepa Brena : https://www.youtube.com/watch?v=gsKn5KX6XnU&ab_channel=LepaBrena.
9. Zakon o radnim odnosima [Code du travail], *Službeni glasnik Republike Srbije*, n°55/96 ; 28/01, URL : https://www.paragraf.rs/propisi/zakon_o_radu.html.

Dictionnaires et encyclopédies

1. KULIŠIĆ (Špiro), PETROVIĆ (Petar Ž.), PANTELIĆ (Nikola) (éd.), *Srpski mitološki rečnik* [Dictionnaire de la mythologie serbe], Beograd : NOLIT, 1970, 317 p.
 - « Kumstvo » [Parenté spirituelle], p. 187-190 ;
 - « Vampir » [Vampire], p. 51-52 ;
 - « Vodenica » [Moulin à eau], p. 75.

Divers

1. « Le combat du Ban Strahinia et d'Ali le Valaque », traduit par Auguste Dozon, in *L'Épopée serbe, Chants populaires héroïques*, Paris : Ernest Leroux, Editeur, 1888, p. 142.
2. « Zakon o zabrani nošenja zara i feredže » [La loi sur l'interdiction du port du voile], *Službeni list Narodne Republike Bosne i Hercegovine*, n° 32, 1950.
3. JEREMIĆ (Ljubiša), « Kazivanja Dragoslava Mihailovića o patnji i milosti » [Récits de Dragoslav Mihailović sur la souffrance et la miséricorde], in *Proza novog stila* [La prose du nouveau style], Beograd, 1976, p. 169.
4. JOVANOVIĆ (Marija), *Quand j'intrigue avec mon âme : roman*, traduit par Brigitte Mladenović, Lausanne : L'Âge d'homme, 2003, 200 p.
5. MIHAJLOVIĆ (Dragoslav), *Goli otok* (I-V), Beograd, différents éditeurs, 1990-2012.
6. OLUJIC (Grozdana), *Une Excursion dans le ciel*, traduit du serbo-croate par Paul Gregor, Paris : Julliard, 1960, p. 196.

7. POPOVIĆ (Miroslav), *Les Vauriens de Tito*, traduit par Pascale Delpech, Paris : Bourgois, 1991, 190 p.
8. SRDIĆ SREBRO (Andja), Mémoire de Master 2 recherche Religion et Sociétés : *Le statut du corps du défunt dans l'orthodoxie et la religion populaire serbes*, soutenu à l'Université Bordeaux Montaigne en 2011, 97 p.
9. STAMENKOVIĆ (Vladimir), *Bulletin, Choix de pièces Yougoslaves 1968-1978*, Belgrade, Agence yougoslave d'auteurs, Novi Sad : Sterijino pozorje, 1979, p. 27.
10. *Vie et Aventures* de Dositej Obradović, traduit du serbe, présenté et annoté par Michel Aubin, Lausanne : L'Age d'homme, 1991. p. 182-190.
11. YOVANOVITCH (Voyslav M.), *La Guzla de Prosper Mérimée. Étude d'histoire romantique de 1910*, reprint Genève : Slatkine reprints, 1973, 566 p.

2. CINÉMA SERBE ET YUGOSLAVE

Monographies

1. CIMENT (Michel), *Petite planète cinématographique*, Paris : Stock, 2003, 743 p.
 - « Yougoslavie : Dušan Makavejev (1932) », p. 127-144 ;
 - « Yougoslavie : Emir Kusturica (1955) », p. 145-157.
2. ČOLIĆ (Milutin), *Zapiši to... Jugoslovenski film juče i danas* [Tu le notes... Le cinéma yougoslave, hier et aujourd'hui], Beograd : Institut za film, 2002, 468 p.
3. ČOLIĆ (Milutin), *Jugoslovenski ratni film* [Le Cinéma yougoslave de guerre] Beograd, Titovo Užice : Institut za film, Vesti 1984, 746 p.
4. DAKOVIĆ (Nevena), *Balkan kao (filmski) žanr : slika, tekst, nacija* [Les Balkans en tant que genre (cinématographique) : image, texte, nation] Beograd : Fakultet dramskih umetnosti : Institut za pozorište, film, radio i televiziju, 2008, 250 p.
5. DE CUIR (Greg), *Yugoslav Black Wave : polemical cinema from 1963-72 in the Socialist Federal Republic of Yugoslavia*, Belgrade, 2011, 263 p.
6. FIMON (Dragan Milinković), *Roman u jugoslovenskom filmu 1945-1990* [Le Roman dans le cinéma yougoslave 1945-1990], Beograd : Institut za film, 1999, 264 p.
7. GOULDING (Daniel J.), *Liberated cinema : the Yugoslav experience, 1945-2001*, 2^e éd., Bloomington : Indiana University Press, 2002, 285 p.
8. ILIĆ (Mihailo P.), *Serbian Cutting*, Beograd : Filmski centar Srbije, 2008, 906 p.
9. IORDANOVA (Dina), *Cinema of Flames. Balkan Film, Culture and the Media*, London : BFI, 2001, 322 p.
10. JANKOVIĆ (Aleksandar S.), *Redefinisanje identiteta. Istorija, zablude, ideologije u srpskom filmu* [La redéfinition de l'identité. L'Histoire, les illusions, les idéologies dans le cinéma serbe], Beograd : Filmski centar Srbije, Fakultet dramskih umetnosti, 2017, 151 p.
11. KUSTURICA (Emir) & GRUNBERG (Serge), *Il était une fois... Underground*, Paris : Editions Cahiers du cinéma, 1995, 121 p.

12. LAZAREVIĆ RADAK (Sanja), *Film i politički kontekst : o jugoslovenskom i srpskom filmu* [Le cinéma et le contexte politique : sur le cinéma yougoslave et serbe], Pančevo : Mali Nemo, 2016, 266 p.
13. LIEHM (Mira et Antonin), *Les cinémas de l'Est, de 1945 à nos jours*, Paris : Les éditions du CERF, 1989, 466 p.
14. LEVI (Pavle), *Raspad Jugoslavije na filmu : estetika i ideologija u jugoslovenskom i postjugoslovenskom filmu* [L'éclatement de la Yougoslave au cinéma : l'esthétique et l'idéologie dans le cinéma yougoslave et post yougoslave], Beograd : Biblioteka XX vek, 2009, 264 p.
15. PETRONIĆ (Radica), MILENKOVIĆ-TATIĆ (Ljubica) (éd.), *Filmografija srpskog dugometražnog igranog filma : 1945 – 1995* [Filmographie du long-métrage serbe : 1945 – 1995], Beograd : Institut za film, 1996, 112 p.
16. TIRNANIĆ (Bogdan), *Crni talas* [Vague noire], Beograd : Filmski centar Srbije, 2008, 211 p.
17. VOLK (Petar), *Srpski film* [Le Cinéma serbe], Beograd : Institut za film, 1996, 708 p.
18. VOLK (Petar), *Povratak u budućnost* [Retour vers le futur], Beograd, 1994., 186 p.
19. VOLK (Petar), *Opasne slike* [Les images dangereuses], Nezavisno izdanje, n° 8, Beograd : MAŠIĆ (Slobodan), VOLK (Petar), 1971, 86 p.
 - Chapitre : « Neki drugi film. Erotika u delima jugoslovenskih autora » [Un autre cinéma. L'érotisme dans les œuvres cinématographiques yougoslaves], p. 23-64.
20. ZEČEVIĆ (Božidar), *Čitanje svetla* [La Lecture de la lumière], Beograd ; Novi Sad : Prosveta, Prometej, 1994, 308 p.
21. ZLATIĆ (Bogdan), *Crni talas u srpskom filmu : prilog za razumevanje politike titoizma u kinematografiji* [La Vague noire dans le cinéma serbe : pour comprendre la politique titoïste dans la cinématographie], Beograd, 2018, 79 p.

Ouvrages collectifs et parties d'ouvrages collectifs

1. BASIC (Jasmin) (éd.), *Vague noire. Les enfants terribles du cinéma yougoslave*, Genève : Université de Genève, ciné-club universitaire, 2012, 38 p.
 - MARIÑO (Marcos), « Makavejev et Reich : fureurs de l'orgasme, mystères de l'organisme », p. 23-27.
 - MAURY (Astrid), « Du réalisme socialiste aux enfants terribles... », p. 3.
2. HORTON (Andrew) J. (éd.), *Yougoslav screen reflections of turbulent decade*, *Central Europe Review Ltd.*, CER eBook series, 2000, 121 p.
 - KRSTIĆ (Igor), « Teenage killers in Milošević's Serbia : Srdjan Dragojević's *Rane* (1998) », p. 89-102.
3. IORDANOVA (Dina) (éd.), *The Cinema of the Balkans*, coll. « 24 frames », London : Wallflower Press, 2006, 291 p.
 - DAKOVIĆ (Nevena), « Film Analysis of Srdjan Karanović's *Petria's Wreath* », p. 161-171.
4. KOSANOVIĆ (Dejan), « Film i kinematografija (1896-1993) » [Le film et la cinématographie], in *Istorija srpske kulture* [L'Histoire de la culture serbe], Gornji Milanovac : Dečje novine, Beograd : Udruženje izdavača i knjižara Jugoslavije, 1994, p. 359. Le même texte est consultable sur *Projekat Rastko: Istorija srpske kulture*, https://www.rastko.rs/isk/isk_27.html.

5. PASSEK (Jean-Loup), TASIĆ (Zoran) (dir.), *Le Cinéma yougoslave*, coll. Cinéma/pluriel, Paris : Centre Georges Pompidou, 1986, 207 p.
 - KOSANOVIĆ (Dejan), « L'activité cinématographique en Yougoslavie de 1896 à 1945 », p. 43-47 ;
 - KOSANOVIĆ (Dejan), « Tableau synoptique (1896-1985) », p. 13-38 ;
 - MUNIĆ (Ranko), « Le cinéma yougoslave », p. 49-103 ;
 - PASSEK Jean-Loup « Présentation », p. 7-9 ;
 - « W. R. ou les mystères de l'organisme », p. 150-151.
6. OGNJANOVIĆ (Dejan), VELISAVLJEVIĆ (Ivan) (éd.), *Novi kadrovi. Skrajnute vrednosti srpskog filma* [Nouveaux cadrages. Les valeurs marginalisées du cinéma serbe], Beograd : Clio, 2008, 403 p.
 - NOVAKOVIĆ (Aleksandar), « Polomljena koplja. Uperedna analiza filmova *Čudo Djordja Kadrijevića* i *Banović Strahinja* Vatroslava Mimice » [Les épées brisées. Une analyse comparée des films *Miracle* de Djordje Kadrijević et *Banović Strahinja* de Vatroslav Mimica], p. 220-224 ;
 - OGNJANOVIĆ (Dejan), « Srpski horor film između metafore i stvarnosti » [Le film d'horreur serbe entre la métaphore et la réalité], p. 11-42.
7. ŠUBER (Daniel), KARAMANIĆ (Slobodan) (éd.), *Retracing Images : Visual Culture after Yugoslavia*, Leiden ; Boston : Brill, 2012, 352 p.
 - JOVANOVIĆ (Nebojša), « Futur antérieur of Yugoslav cinema, or, Why Emir Kusturica's legacy is worth fighting for », p. 149-169.

Articles de revues

1. ARTHUR (Paul), « Escape from freedom : The Films of Dusan Makavejev », *Cineaste*, vol. 27, n°1, 2001, p.11-15.
2. ČATOVIĆ (Zerina), « Balkan Cinema Identity as Consequence of Postcolonialism : the example of Montenegrin director Živko Nikolić », in *Representation of Identities and Film studies*, présenté à CINECRI '15 Film Studies and Cinematic Arts Conference, Istanbul, [s.n.], 2015.
3. ČATOVIĆ (Zerina), « Fascinacija običajima ili auto-orijentalizam Živka Nikolića » [La fascination suscitée par la tradition ou l'auto-orientalisme de Živko Nikolić], *Istorijski zapisi*, n° 3-4, 2014.
4. CHICLET (Christophe), « Le Temps des Gitans », *Confluences Méditerranée*, 2004/1, n° 48, p. 215-219.
5. CIMENT (Michel), « Entretien. Emir Kusturica. 'Les couleurs, la texture, l'espace, les sentiments profonds...' », *Positif*, n° 452, 1998, p. 19-23.
6. BUDEN (Boris), « Behind the Velvet Curtain. Remembering Dušan Makavejev's W.R. : Mysteries of the Organism », *Afterall : A Journal of Art, Context and Enquiry*, vol. 18, 2008, p. 118-126.
7. DRAGIĆEVIĆ ŠEŠIĆ (Milena), « The films of Dušan Makavejev and their reception in Serbia », *Studies in Eastern European Cinema*, vol. 5, n° 5, 2014, p. 71-74.
8. HORTON (Andrew James), « High Profile Yet Invisible : Balkan Cinema on the Festival Circuit », *Cineaste*, vol. 32, n° 3, 2007, p. 47-50.

9. HORTON (Andrew), « The Rise and Fall of the Yugoslav Partisan Film : Cinematic Perceptions of a National Identity », *Film Criticism*, vol. 12, n° 2, 1987, p. 18-27.
10. IORDANOVA (Dina), « Whose is this memory ? : Hushed narratives and discerning remembrance in Balkan cinema », *Cinéaste*, vol. 32, n° 3, 2007, p. 22-27.
11. IORDANOVA (Dina), « Relier un espace délié », *Les cultures des Balkans*, vol. 1, *Au sud de l'Est*, 2006, p. 47-50.
12. IORDANOVA (Dina), « *Underground* de Kusturica : Allégorie historique ou propagande ? », *Les cultures des Balkans* 1, *Au sud de l'Est*, 2006, p. 57-64.
13. IORDANOVA (Dina), « Eastern european cinema », *Journal of Film and Video*, vol. 51, n° 1, 1999, p. 56-76.
14. IORDANOVA (Dina), « Conceptualizing the Balkans in Film », *Slavic Review*, vol. 55, n° 4, 1996, p. 882-890.
15. KEENE (Judith), « The Filmmaker as Historian, Above and Below Ground - Emir Kusturica and the Narratives of Yugoslav History », *Rethinking History*, vol. 5, n° 2, 2001, p. 233-253.
16. KIRN (Gal), « A Few Notes on the History of Social Ownership in the Spheres of Culture and Film in Socialist Yugoslavia From the 1960's to the 1970's », *Etnološka tribina*, vol. 44, n° 37, décembre 2014, p. 109-123.
17. KNEZEVIC (Srdjan), « Le Cinématographe Lumière à Belgrade et à Zagreb en 1896-1897 », *1895, revue d'histoire du cinéma*, 16, n° 1, 1994, p. 27-33.
18. KRSTIC (Igor), « Representing Yugoslavia ? Emir Kusturica's *Underground* », *Dutch Journal of Media History*, *Media&War* 2, n° 2, 1999, p. 138-159.
19. KUMOVIĆ (Bojan), « *W.R. Misterije organizma* kao politički slučaj i proizvod društvenih zbivanja krajem šezdesetih godina XX veka » [*W. R. ou les Mystères de l'organisme en tant qu'affère politique et reflet des mouvements sociaux à la fin des années 60*], *Zbornik radova Fakulteta dramskih umetnosti*, vol. 11-12, 2007, p. 137-154.
20. LAZAREVIĆ RADAK (Sanja), « War trauma and the terror of freedom : Yugoslav black wave and the critics of dictatorship », *Miscellanea Posttotalitaria Wratislaviensia*, n° 6, 2017, p. 107-117.
21. MAZIERSKA (Ewa), « Makavejev's uses of history in *Innocence Unprotected*, *Sweet Movie* and *Gorilla Bathes at Noon* », *Studies in Eastern European Cinema*, vol. 5, n° 1, janvier 2014, p. 16-30.
22. MIHAILOVIĆ (Katarina), « From a priest into a clown : Makavejev's critical transformation of Bergman », *Studies in Eastern European Cinema*, vol. 5, n° 1, janvier 2014, p. 31-44.
23. OGNJANOVIĆ (Dejan), « No Escape from the Body : Bleak Landscapes of Serbian horror film », *Humanistika*, vol. 1, 2017, p. 52.
24. OWEN (Jonathan), « From Buñuel to the Barbarogenius : Surrealist and avant-garde traditions in the films of Dušan Makavejev », *Studies in Eastern European Cinema*, vol. 5, n° 1, janvier 2014, p. 3-15.
25. POIRSON-DECHONNE (Marion), « Le clan des gitans ou la famille vue par Emir Kusturica », *CinémAction*, *Portraits de famille*, n° 132, 2009, p. 207-212.
26. ROUYER (Philippe), « *Chat noir, chat blanc* : le bon temps des Gitans », *Positif*, n° 452, 1998, p. 17-18.

27. VIDAN (Aida), « Spaces of ideology in South Slavic films », *Studies in Eastern European Cinema*, vol. 2, n° 2, juillet 2011, p. 173-192.
28. YAROVSKAYA (Marianna), « Underground by Emir Kusturica », *Film Quarterly*, vol. 51, n° 2, 1997-1998, p. 50-54.
29. ZVIJER (Nemanja), « Ideologija i vrednosti u jugoslovenskom ratnom spektaklu » [Idéologie et valeurs dans les films yougoslaves de guerre], *Hrvatski filmski ljetopis*, 2009, p. 27-40.

Articles de revues en format électronique

1. BUHIN (Anita), « Love and fashion : musical comedy and Yugoslav dolce vita », *Studies in Eastern European Cinema*, 2019, URL : <https://doi.org/10.1080/2040350X.2018.1554306>.
2. DE CUIR (Greg Jr.), « Partisan 'realism' : representations of wartime past and state-building future in the cinema of socialist Yugoslavia », *Frames Cinema Journal*, 19 novembre 2013. URL : <https://framescinemajournal.com/article/1421/>.
3. DELAMARE (Laëtitia), « Images Yougoslaves. Cinéma yougoslave et figures de l'Autre en Europe », *Notre Europe Policy Paper*, Fabriques de l'Europe, n° 81, 2010, 36 p.
URL : <http://indice.astrid-online.it/rassegna/Rassegna-212/12-04-2012/Notre-Europe Pact-cohesion Jouen 04 12.pdf>.
4. LAZAREVIĆ-RADAK (Sanja), « Non-Aligned Yugoslavia and 'In-between' Subjects' Filming Homosexuality in the Yugoslav Black Wave » (1967-1971), *East European Film Bulletin*, vol. 78, (octobre 2017), URL : <https://eefb.org/retrospectives/filming-homosexuality-in-the-yugoslav-black-wave-1967-1971/>
5. LEMAIRE (Yohann), « Jouer avec le réel, *Papa est en voyage d'affaires* de Emir Kusturica », *Lignes de fuite*, n° 4, 2008, p. 2/5,
URL : http://www.lignes-de-fuite.net/IMG/article_PDF/article_101.pdf
6. PAPA (Jasmina), « Le groupe de Prague : le cinéma en tant que production culturelle non-nationaliste dans la Yougoslavie des années 1980 », *Balkanologie. Revue d'études pluridisciplinaires*, [En ligne], vol. 4, n° 1, 2000, 29 juillet 2010, URL : <http://balkanologie.revues.org/776>
7. PARVULESCU (Constantin), « Gleaming Faces, Dark Realities : Dušan Makavejev's *Man Is Not a Bird* and the Representation of the Working Class after Socialist Realism », *Senses of cinema*, n° 49, 2009. URL : <http://www.sensesofcinema.com/2009/feature-articles/man-is-not-a-bird/6/>.
8. ROCHE (David), « (De) constructing "America": the Case of Emir Kusturica's *Arizona Dream* (1993) », *European journal of American studies*, vol. 5, n° 4, 2010. URL : <https://ejas.revues.org/>
9. SCHUETTE (Wolfram), *Critical and Destructive: Želimir Žilnik's « Early Works »*, [s.d.]. URL : <http://www.art-in-society.de/AS3/Schuette.shtml>.
10. VIRAG (Karen), « Of Boundaries and Revolving Doors : Some Thoughts on Europe, Balkan Cinema and Identity », *Spacesofidentity.net*, vol. 2, n° 1, 2002.
URL : <https://pi.library.yorku.ca/ojs/index.php/soi/article/viewFile/8036/7207>.

Autres sources en format électronique

1. « Belgrade : film “Virdzina” de Srdjan Karanovic », *Ina.fr*, [s.d].
URL : <http://www.ina.fr/video/RBC05008337> .
2. « Film za sva vremena : ‘Lepota poroka’! » [Un film culte, ‘La beauté du vice’] Mondo Portal », [s.d.]. URL :
<https://mondo.rs/Zabava/Film/a1107734/Lepota-poroka-restauriran-film-Zivka-Nikolica.html>
3. « Les Diables rouges face aux SS (Kozara) » [s.d.].
URL : <https://mediafilm.ca/1960/les-diables-rouges-face-aux-ss>
4. « J’ai même rencontré des Tziganes heureux » [s.d.]. URL :
<http://aleksandarpetrovic.org/france/filmographie/longs-metrages/jai-meme-renocontre-des-tziganes-heureux/>
5. « La ville (Grad) – Pavlovic, Rakonjac et Babac (1963) », *citylightscinema*, 10 janvier 2017.
URL : <https://citylightscinema.wordpress.com/2017/01/10/la-ville-grad-pavlovic-rakonjac-et-babac-1963/>.
6. « Leptirica – Djordje Kadijevec (1973) », *citylightscinema*, 25 décembre 2017.
URL : <https://citylightscinema.wordpress.com/2017/12/25/leptirica-djordje-kadijevic-1973/>.
7. « Leptirica - Djordje Kadijevec », *Tortillapolis*, 25 mars 2013.
URL : <https://tortillapolis.com/critique-film-leptirica-djordje-kadijevic-1973/>.
8. « Les cent meilleurs films de fiction serbes », [s.d.]
URL : <https://www.kinoteka.org.rs/srpski-igrani-filmovi-1911-1999-100-najboljih/>
9. « Les Jours », URL : <http://aleksandarpetrovic.org/france/filmographie/longs-metrages/les-jours/>
10. « WR : Mysteries of the Organism - Beyond the Liberation of Desire : Revisiting Makavejev’s Subversive Classic », *CrimethInc.*, [s.d.].
URL : <https://fr.crimethinc.com/2020/10/13/wr-mysteries-of-the-organism-beyond-the-liberation-of-desire-revisiting-makavejevs-subversive-classic-film>.
11. BOGDANOVIĆ (Žika), « Žika Bogdanović o manama jugoslavenskog ratnog filma : Anonimni borac ostaje anonim... (1958) » [Žika Bogdanović sur les défauts des films de partisans], [s.d.]
URL : <http://www.yugopapir.com/2016/01/zika-bogdanovic-o-manama-jugoslavenskog.html>.
12. DABIC (Dejan), « Praška škola ne postoji | Preporuke filmova », [s.d.]. URL :
<http://www.filmovipreporuke.com/praska-skola-ne-postoji/>.
13. DJURIĆ (Ivona), « Metafora oca u nacionalnoj kinematografiji : ‘Tito i ja’, ‘Tri karte za Holivud’ » [La métaphore du père dans la cinématographie nationale : ‘Tito et moi’, ‘Trois billets pour Hollywood’], Filmski centar Srbije, Mis en ligne le 2 novembre 2020.
URL : <https://www.fcs.rs/metafora-oca-u-nacionalnoj-kinematografiji-tito-i-ja-tri-karte-za-holivud/>.
14. ĆIRIĆ (Sonja), « Fenomen : Ljubav i moda » [Un phénomène : *L’amour et la Mode*], *Nedeljnik Vreme*, n° 520, décembre 2000. URL : https://www.vreme.com/arhiva_html/520/32.
15. JANKOVIĆ (Zoran), « Čudna devojka glasa za ljubav » [Une fille étrange vote pour l’amour], *Nedeljnik Vreme*, n° 1477-1478, avril 2019. URL : <https://www.vreme.com/cms/view.php?id=16>
16. KAGANSKI (Serge), « Joli village, jolie flamme », *Les Inrockuptibles*, 1^{er} janvier 1997.

URL : <https://www.lesinrocks.com/cinema/films-a-l-affiche/joli-village-jolie-flamme/>.

17. PETROVIĆ (Aleksandar), « J'ai même rencontré des Tziganes heureux », [s.d.].
URL : <http://aleksandarpetrovic.org/france/filmographie/longs-metrages/jai-meme-renocontre-des-tziganes-heureux>
18. MANN (Lena Kilkka), « The Provocative Želimir Žilnik: from Yugoslavia's Black Wave to Germany's RAF » (2010). URL : <http://www.suedslavistik-online.de/02/kilkkamann.pdf>.
19. PREJDOVÁ (Dominika), « Socially Engaged Cinema According to Želimir Žilnik », [s.d.].
URL : <https://www.zilnikzelimir.net/essay/socially-engaged-cinema-according-zelimir-zilnik>.
20. ROYER (Antoine), « *Le Temps des Gitans* de Emir Kusturica (1988) - Analyse et critique du film – DVD Classik », 2012. URL : <https://www.dvdclassik.com/critique/le-temps-des-gitans-kusturica>.
21. « Vukovar, jedna priča (1994) », IMDB, [s.d.] URL : <https://www.imdb.com/title/tt0111646/>.

Dictionnaires et encyclopédies :

1. DOUIN (Jean-Luc), *Dictionnaire de la censure au cinéma : Images interdites*, Quadrige Paris : PUF, 1998, 464 p.
 - « Kusturica (Emir) », p. 287.
2. DIDIER (Béatrice), FOUQUE (Antoinette), CALLE-GRUBER (Mireille), et al. (éd.), *Le dictionnaire universel des créatrices*, Paris : Éditions des femmes, 2013, 5022 p.
 - DAKOVIĆ (Nevena), « Cinéma [Ex Yougoslavie / Depuis 1918] », p. 926-928.
3. POLIMAC (Nenad), *Leksikon YU filma* [Lexique du cinéma You], Zagreb : Naklada Ljevak, 2016, 358 p.
 - « Ljubavni slučaj ili tragedija službenice PTT (1967) » [Une Affaire de cœur], p. 51 ;
 - « Otac na službenom putu (1985) » [Papa est en voyage d'affaires], p. 130-132 ;
 - « Petrijin venac (1980) » [La Couronne de Petrija], p. 114-115 ;
 - « Praška škola » [Le groupe de Prague], p. 331-332 ;
 - « Skupljači perja (1967) » [J'ai même rencontré des Tziganes heureux], p. 52 ;
 - « W. R. Misterije organizma (1971) » [W. R. ou les Mystères de l'organisme], p. 83.

Films documentaires

1. *Cinema komunisto - Il était une fois en Yougoslavie*, TURAJLIĆ (Mila), Intermedia Network, 3K Productions, Dribbling Pictures, Beograd, 2010.
2. *Film de Partisans* [Partizanski film], STOIMENOV (Igor), Absinthe Production, Beograd, 2009.
3. *Interdites sans l'interdiction* [Zabranjeni bez zabrane], NIKODIJEVIĆ (Milan) et TUCAKOVIĆ (Dinko), Art & Popcorn, Beograd 2006.

Divers

1. *Želimir Žilnik et la Black Wave. Rétrospective en présence du cinéaste*, 12 avril - 12 mai 2019, Paris, 2019, 32 p.
 - « Films de Želimir Žilnik », p. 8-12 ;

- LASVIGNES (Serge), « Introduction », p. 3.
- 2. MORAVIOFF (Galeshka), *Papa est en voyage d'affaires. Un film de Emir Kusturica*, Distribution films sans frontières, s. l., n. d.
- 3. PERUGINI (Andrea), *Construction médiatique et réception d'un artiste des Balkans dans les médias français*, (1981-2012), Mémoire de Master 2 Histoire et audiovisuel, Université Paris 1 Panthéon Sorbonne, 2014. 198 p.

3. GENRE ET QUESTION FÉMININE

Monographies

1. BATINIĆ (Jelena), *Women and Yugoslav partisans : a history of World War II resistance*, New York : Cambridge University Press, 2015. p. 236.
2. BEAUVOIR (Simone de), *Le Deuxième sexe*, t. II, Paris : Gallimard, 1950, 528 p.
3. BLAGOJEVIĆ HJUSON (Marina), *Sutra je bilo juče : prilog društvenoj istoriji žena u drugoj polovini 20. veka u Jugoslaviji* [Demain était hier : contribution à l'histoire sociale des femmes yougoslaves dans la deuxième moitié du XX^e siècle], Novi Sad : Zavod za ravnopravnost polova, 2015, 250 p.
4. BLAGOJEVIĆ HJUSON (Marina), *Rodni barometar u Srbiji* [Baromètre de genre en Serbie], Beograd : Program Ujedinjenih nacija za razvoj, 2013, 280 p.
 - Chapitre : « Razvoj, svakodnevnica i rod : teorijski i metodološki izazovi » [Le développement, le quotidien et le genre : les défis théoriques et méthodologiques], p. 27-56.
5. BLAGOJEVIĆ (Marina), *Roditeljstvo i fertilitet : Srbija devedesetih* [La parentalité et la fertilité : La Serbie des années quatre-vingt-dix], Beograd : Institut za sociološka istraživanja Filozofskog fakulteta u Beogradu, 1997, 211 p.
6. BOURDIEU (Pierre), *La Domination masculine*, Paris : Le Seuil, 1998, 142 p.
7. BUTLER (Judith), *Défaire le genre*, Paris : Éditions Amsterdam, 2012, 312 p.
8. BUTLER (Judith), *Gender Trouble : Feminism and the subversion of identity*, New York : Routledge, 1990, 172 p.
9. HÉRITIER (Françoise), *Masculin-féminin. II, Dissoudre la hiérarchie*, Paris : Odile Jacob, 2019, p. 441.
10. HÉRITIER (Françoise), *Hommes, femmes : la construction de la différence*, Paris : Le Pommier-Cité des Sciences et de l'Industrie, 2005, 189 p.
11. HÉRITIER (Françoise), *Masculin, féminin. I, La pensée de la différence*, Paris : Odile Jacob, 1996, 336 p.
12. ISIĆ (Momčilo) et GUDAC-DODIĆ (Vera), *Žena je temelj kuće : žena i porodica u Srbiji tokom dvadesetog veka*, [La femme est le pilier de la famille : la femme et la famille en Serbie au cours du vingtième siècle], Beograd : Institut za noviju istoriju Srbije, Biblioteka studije i monografije, n° 68, 2011, 223 p.
13. KNIBIEHLER (Yvonne), *Histoire des mères et de la maternité en Occident. 2^e éd.*, coll. « Que sais-je ? n° 3539 », 2012, 128 p.

14. RUBIN (Gayle S), *Surveiller et jouir. Anthropologie politique du sexe*, Paris : Epel, 2010. 484 p.
15. GUDAC-DODIĆ (Vera), *Life in Serbia, through the eyes of women*, Belgrade : INIS, 2014, 187 p.
16. GUDAC-DODIĆ (Vera), *Žena u socijalizmu : položaj žene u Srbiji u drugoj polovini 20. veka*, [La femme et le socialisme : le statut de la femme en Serbie dans la deuxième moitié du XX^e siècle], Beograd, 2006, 203 p.
17. RADULOVIĆ (Lidija), *Pol/rod i religija. Konstrukcija roda u narodnoj religiji Srba*, [Sexe/genre et religion. Construction du genre dans la religion populaire serbe], Beograd : Srpski genealoški centar, Odeljenje za etnologiju i antropologiju Filozofskog fakulteta, 2009, 402 p.
18. SLAPŠAK (Svetlana), *Mala crna haljina. Eseji o antropologiji i feminizmu* [La petite robe noire : les essais sur l'anthropologie et le féminisme], Beograd : Centar za ženske studije, 2007, 205 p.
19. SLAPŠAK (Svetlana), *Ženske ikone XX veka*, [Les icônes féminines du XX^e siècle], Beograd, 2001, 343 p.
 - Chapitre : « Balkanka » [La femme balkanique], p. 30-35 ;
 - Chapitre : « Partizanka » [La partisane], p. 206-210 ;
 - Chapitre : « Romkinja » [Romni], p. 240-245.
20. TRIPKOVIĆ (Gordana), *Materinstvo* [Maternité], Novi Sad : Matica Srpska, 1997, 207 p.
21. TORILD (Skard), *Women of power : Half a century of female presidents and prime ministers worldwide*, Bristol : Policy Press, 2014, 738 p.
22. WALBY (Sylvia), *Theorizing Patriarchy*, WALBY (Sylvia), *Teorizing Patriarchy*, Oxford and Cambridge, 1990, 225 p.
23. YOUNG (Antonia), *Les vierges jurées d'Albanie : ces femmes devenues hommes*, Paris : Non lieu, 2016, 189 p.

Ouvrages collectifs et parties d'ouvrages collectifs

1. ARTHURS (Jane), GRIMSHAW (Jean) (éd.), *Women's Bodies: Discipline and Transgression*, 1994, 268 p.
 - ARTHURS (Jane), « Revolting Women: The Body in Comic Performance », p. 137-164.
2. BLUCKLEY Thomas et GOTTLIEB Alma (dir.), *Blood Magic. The Anthropology of Menstruation*, Berkley : University of California Press, 1988, 275 p.
 - BLUCKLEY (Thomas) et GOTTLIEB (Alma), « Introduction. A Critical Appraisal of Theories of Menstrual Symbolism », p. 1-50.
3. CONNELL (Raewyn), Hagège (Meoïn), Vuattoux (Arthur) (dir.), *Masculinités. Enjeux sociaux de l'hégémonie*, Paris : Éditions Amsterdam, 2014, 285 p.
4. DIVAC Zorica (éd.), *Običaji životnog ciklusa u gradskoj sredini* [Les rites du cycle de vie dans le milieu urbain], Beograd, Etnografski institut SANU, 2002, 408 p.
 - MALEŠEVIĆ (Miroslava), « Menopauza – poslednja misterija krvi » [La ménopause – le dernier mystère du sang], p. 199-215.
5. DJORGOVIĆ (Marija), PANIĆ (Ana) et POPOVIĆ (Una), *Ženska strana : Muzej 25. maj, Beograd / Women's Corner : Museum 25th May, Belgrade : 15. 05. - 01. 08. 2010*, Beograd, 2010, 56 p.
6. HERDT (Gilbert) (ed.), *Third Sex, Third Gender : Beyond sexual Dimorphism in Culture and History*, New York : Zone Books, 1994, 614 p.

- GRÉMAUX (René), « Woman becomes Man in the Balkans », p. 241-281.
- 7. HÉRITIER (Françoise), PERROT (Michelle), AGACINSKI (Sylviane), et al. (éd.), *La plus belle histoire des femmes*, Paris : Seuil, 2011, 308 p.
 - HÉRITIER (Françoise), « À l'aube de l'humanité », p. 19-65.
- 8. HÉRITIER (Françoise), XANTHAKOU (Margarita) (éd.), *Corps et affects*, Paris : Odile Jacob, 2004, 386 p.
 - CEGARRA (Marie), « Corps fugitif, corps frontière », p. 339-352.
- 9. JOVANOVIĆ (Miroslav), NAUMOVIĆ (Slobodan) (éd.), *Gender Relations in South Eastern Europe : Historical Perspectives on Womanhood and Manhood in 19th and 20th Century*, Münster : LIT Verlag, 2004, 411 p.
 - ŠARČEVIĆ (Predrag), « Sex and Gender Identity of 'Sworn Virgins' in the Balkans », p. 123-144.
- 10. MILINOVIĆ (Daško), PETAKOV (Zoran) (éd.), *Partizanke : žene u Narodnooslobodilačkoj borbi*, [Les partisans : les femmes dans la Lutte de libération nationale], Novi Sad, Cenzura, 2011, 137 p.
 - STOJAKOVIĆ (Gordana), « Skica za portret : antifašistički front žena vojvodine 1942-1953 » [L'esquisse pour un portrait : Front antifasciste des femmes de Voïvodine], p. 13-38.
- 11. MURRAY (Stephen O.) & (ROSCOE Will) (éd.), *Islamic Homosexualities - Culture, History, and Literature*, New York : New York University Press, 1997, 340 p.
 - DICKEMANN (Mildred), « The Balkan Sworn Virgin : A Cross-Gendered Female Role », p. 197-203.
- 12. PAOLI (Marie-Lise) (dir.), coll. « Eidôlon », n°122, Presses universitaires de Bordeaux, 2018.
 - SRDIĆ SREBRO (Andja), « La femme : le corps et le genre. Une approche anthropologique », p. 67-77.
- 13. PAPIĆ (Žarana), SKLEVICKY (Lidija), *Antropologija žene* [Anthropologie de la femme], 2^e (éd.) Beograd : Biblioteka XX vek, 2003, 438 p.
 - IVANOVIĆ (Zorica), « Antropologija žene i pitanje rodnih odnosa u izmenjenom diskursu antropologije. Pogovor » [Anthropologie de la femme et les relations de parenté dans un nouveau discours anthropologique. Postface], p. 381-435.

Articles de revues

1. BARJAKTAROVIĆ (Mirko), « Prilog proučavanju tobelija (zavetovanih devojaka) » [Contribution aux études sur les tobelije], *Zbornik Filozofskog fakulteta*, 1, 1948, p. 343-352.
2. BARJAKTAROVIĆ (Mirko), « Problem tobelija (virdžina) na Balkanskom poluostrvu » [La question des tobelije dans les Balkans], *Glasnik Etnografskog muzeja* 28-29, 1966, p. 273-285.
3. BLAYO (Chantal), « Fécondité, contraception et avortement en Europe de l'Est », *Population*, 25^e année, n° 4 (1970), p. 829-846.
4. BONFIGLIOLI (Chiara), « 'Bourgeoises' puis 'traîtres à la nation' : Dissidences féministes vis-à-vis du pouvoir étatique, avant et après la partition de la Fédération yougoslave », *Tumultes*, vol. 32-33, n° 1, 2009, p. 170-194.

5. BRKOVIĆ (Čarna), « 'Šta drugi misle o meni ?' : protivljenje feminizmu, menopauza i javnost u postsocijalističkom kontekstu » [‘Qu'est-ce que les autres pensent de moi ?’ Antiféminisme, ménopause et la sphère privée dans le contexte postsocialiste], *Genero*, n°14, 2010, p. 5-23.
6. DAMIAN-GAILLARD (Béatrice), « L'économie politique du désir dans la presse pornographique hétérosexuelle masculine française », *Questions de communication*, n° 26, 2014, p. 39-54.
7. DE RAPPER (Giles), « Entre masculin et féminin : La vierge jurée, l'héritière et le gendre à la maison », *L'Homme*, n° 154-155, 2000, p. 457-466.
8. Descat (Jean), « Ecrivains yougoslave », *Atlantique*, n° 98, 1995, p. 1.
9. DIMITRIJEVIĆ (Olga), « The body of a female folk singer : constructions of national identities in serbia after 2000 », *Genero, Časopis za feminističku teoriju i studije kulture*, n° 13, 2009, p. 5-41.
10. DREZGIĆ (Rada), « Pregnancy prevention and/or termination : On history of birth control in Serbia », *Sociologija*, vol. 58, n° 3, 2016, p. 335-349.
11. GAVRILOVIĆ (Ljiljana), « Tobelije : zavet kao osnov sticanja pravne i poslovne sposobnosti » [Les tobelije : les vœux en tant que base de l'acquisition des droits], *Glasnik Etnografskog muzeja*, 47, 1983, p. 67-79.
12. HOFMAN (Ana), « Kafana singers : popular music, gender and subjectivity in the cultural space of socialist Yugoslavia », *Narodna Umjetnost*, vol. 47, n° 1, 2010, p. 141-160.
13. PANTELIĆ (Ivana), « Yugoslav female partisans in World War II », *Cahiers balkaniques*, n° 41, 2013, p. 239-250.
14. PAVIĆEVIĆ (Aleksandra), « Moć žena u tradicionalnom društvu », [Le pouvoir féminin dans la société traditionnelle], *Glasnik Etnografskog instituta SANU*, XLVIII, 1999, p. 73-95.
15. PAVIĆEVIĆ (Aleksandra), « Nova Evina pobuna. 'Žensko pitanje' i transformacija braka i porodice u Srbiji tokom druge polovine 20. veka » [La nouvelle rébellion d'Ève. Les 'questions féminines' et la transformation du mariage et de la famille en Serbie durant la seconde moitié du XX^e siècle], *Istorija 20. veka* [L'Histoire du XX^e siècle], vol. 31, n°2, Etnografski institut SANU, Beograd, 2013, p. 165-182.
16. SHESKO (Joseph David), « La question de l'homosexualité », *Cahiers jungiens de psychanalyse*, vol. 132, n° 2, 2010, p. 121.
17. SILVERMAN (Carol), « La production de musique, de sexualité et d'émotion : les dilemmes de la musique sexuée des Roms des Balkans », *Etudes Tsiganes*, vol. 44-45, n° 4, 2010, p. 134, p. 44-45.
18. SIMIC (Andrei), « Machismo and Cryptomatriarchy : Power, Affect, and Authority in the Contemporary Yugoslav Family », *Ethos*, vol. 11, n° 1-2, 1983, p. 66-86.
19. SLAPŠAK (Svetlana), « From 'Shoulder-To-Shoulder' Politics to the 'Womb-Bomb' Threat », *Journal of Postcolonial Cultures and Societies*, vol. 4, n° 2, 2013, p. 15-43.
20. SLAPŠAK (Svetlana), « Žene i rat u bivšoj Jugoslaviji » [Les femmes et la guerre en ex-Yougoslavie], *Republika*, n° 145-146, 1996, p. 1-31
21. SRDIĆ SREBRO (Andja), « Materinstvo : prirodni zakon ili sociokulturni konstrukt ? » [Maternité : la loi naturelle ou la construction socioculturelle ?], *Etnološko-antropološke sveske* 12, n° 23, 2014, p. 37-50.

22. VELIMIROVIĆ (Danijela), « Nov izgled za 'novu ženu' : uobličavanje 'proleterskog ukusa' (1945–1951) » [Nouveau look pour la "nouvelle femme" : façonnement du 'goût prolétaire' (1945–1951)], *Etnoantropološki problemi*, vol. 7, n° 4, 2012, p. 935-955.
23. VELIMIROVIĆ (Danijela), « One su bile svuda – stizale su sve : kulturna konstrukcija heroína novog doba (1945-1951) » [Elles étaient partout – elles arrivaient à tout faire : construction culturelle des héroïnes de la nouvelle époque (1945-1951)], *Etnoantropološki problemi*, vol. 7, n°1, 2012, p. 183.
24. VUKANOVIĆ (Tatomir), « Virdžine » [Les vierges jurées], *Glasnik Muzeja Kosova i Metohije*, VI, 1962, p. 79-112.
25. WANG (Ying), « La puissance fantastique de la femme vampire dans 'La Morte amoureuse' », *Nineteenth-Century French Studies*, vol. 38, n° 3-4, 2010, p. 172-173.
26. WHITAKER (Ian), « A Sack for Carrying Things : The Traditional Role of Women in Northern Albanian Society », *Anthropological Quarterly* 54, 1981, p. 146-56.

Autres sources en format électronique

1. JOVANOVIĆ (Nebojša), « Kako se kažnjavala homoseksualnost u Jugoslaviji » [Comment punissait-on l'homosexualité en Yougoslavie], *LGBTI.ba*, 3 juin 2015, URL : <https://lgbti.ba/kako-se-kaznjavala-homoseksualnost-u-jugoslaviji/>.
2. KNIGHT (Lora), « Nationalism and gender », *The State of Nationalism*, 2018. URL : <https://stateofnationalism.eu/article/nationalism-and-gender/>.
3. LOVREKOVIĆ (Ana), « Nismo mi krive – Bilješke iz povijesti pobačaja 1 – Sa stavom » [Nous ne sommes pas coupables – Les notes sur l'histoire d'avortement 1 – Avec l'attitude], *Libela*, 10 octobre 2018. <https://www.libela.org/sa-stavom/9865-nismo-mi-krive-biljeske-iz-povijesti>
4. « Queer », [s. d.]. URL : <https://www.lalanguefrancaise.com/dictionnaire/definition/queer>.

Thèse de doctorat

1. MILEVSKA (Suzana), *Gender difference in the Balkans*, thèse de doctorat en études visuelles, Goldsmiths' College - University of London, 2005, 260 p.
2. JELUŠI (Iva), « Founding Narratives on the Participation of Women in the People's Liberation Struggle in Yugoslavia », thèse de doctorat en études de genre, Budapest : Central European University, 2015, 106 p.
3. SZCZEPANIK (Geneviève), « La mobilisation de la notion de choix dans les discours et débats féministes contemporains : une analyse de blogues féministes », thèse du doctorat en sociologie, Montréal : Université du Québec à Montréal, 2013, 305 p.

Dictionnaires et encyclopédies

1. HIRATA (Helena), LABORIE (Françoise), LE DOARE (Hélène) et al, (coord.), *Dictionnaire critique du féminisme. Politique d'aujourd'hui*, Paris : PUF, 2000, 299 p.
 - COLLIN (Françoise) et LABORIE (Françoise), « Maternité », p. 97.

4. GENRE, FEMME ET CINÉMA

Monographies

1. BOGOJEVIĆ (Maja), *Cinematic Gaze, Gender and Nation in Yugoslav Film : 1945-1991*, Podgorica : Univerzitet Donja Gorica, Fakultet umjetnosti, 2013. p. 287.
2. DYER (Richard), *Le star-système hollywoodien, suivi de Marilynne Monroe et la sexualité*, Paris, L'Harmattan, 2004, 218 p.
3. HASKELL (Molly), *From reverence to rape : the treatment of women in the movies*, 2^e éd, University of Chicago Press, 1987, 425 p.
4. KAPLAN (Elizabeth) Ann, *Women and film : both sides of the camera*, London : Routledge, 2000, 259 p.
5. KARL (Ivan), *Glumci na filmu* [Les acteurs dans les films], Niš : Niški Kulturni Centar, 2009, 208 p.
 - Chapitre : « Milena Dravić. *Prekobrojna* » [Milena Dravić. Une fille en trop], p. 9-161.
6. MOINE (Raphaëlle), *Les femmes d'action au cinéma*, Paris : Armand Colin Editions, 2010, 128 p.
7. NJEŽIĆ (Tatjana), *Milena Dravić*, Beograd : Udruženje dramskih umetnika Srbije, 2017, 247 p.
8. MULVEY (Laura), *Au-delà du plaisir visuel : féminisme, énigmes, cinéphilie*, Formes filmiques, Sesto S. Giovanni : Éditions Mimesis, 2017, 204 p.
9. MULVEY (Laura), *Visual and Other Pleasures. Language, Discourse, Society*. London : Palgrave Macmillan, 1989, 201 p.
 - Chapitre : « Afterthoughts on 'Visual Pleasure and Narrative Cinema' inspired by King Vidor's *Duel in the Sun* (1946) », p. 29-38.
10. RANKOVIĆ (Milan), *Seksualnost na filmu i pornografija* [La sexualité et la pornographie au cinéma], Beograd : Prosveta, 1982, p. 269.
 - Chapitre : « Odnos prema seksualnosti u jugoslovenskom dugometražnom igranom filmu od 1947 do 1978 » [La question de sexualité dans le long métrage yougoslave de 1947 à 1978], p. 254-262.
11. ROSEN (Marjorie), *Vénus à la chaîne*, Paris : Des Femmes, 1976, 372 p.

Ouvrages collectifs et parties d'ouvrages collectifs

1. ARSIĆ Branka (éd.), *Žene, slike, izmišljaji* [Femmes, images, imaginations], Beograd : Centar za ženske studije, 2000, 285 p.
 - SLAPŠAK (Svetlana), « Žensko telo u jugoslovenskom filmu : status žene, paradigma feminizma » [Le corps féminin dans le cinéma yougoslave : le statut de la femme, paradigme du féminisme], p. 121-137 ;
 - STOJANOVIĆ (Branimir), « Srbin i Srkinja u istoriji filma » [Le Serbe et la Serbe dans l'histoire du cinéma], p. 139-147.
2. COURCOUX (Charles-Antoine), LE GRAS (Gwénaëlle) et MOINE (Raphaëlle), (éd.), *L'âge des stars : Des images à l'épreuve du vieillissement*, Lausanne : L'Age d'Homme, 2017.

- COURCOUX (Charles-Antoine), LE GRAS (Gwénaëlle) et MOINE (Raphaëlle), « Introduction. Les stars et le temps du vieillissement », p.7-21.
- 3. CORBIN (Alain), VIGARELLO (Georges), COURTIN (Jean-Jacques), (dir.), *Histoire du corps* 3, Paris : Points, 2011, 522 p.
 - DE BAECQUE (Antoine), « Ecran : le corps au cinéma », p. 314-345.
- 4. DURAKOVIĆ (Lada), MATOŠEVIĆ (Andrea) (éd.), *Socijalizam na klupi : Jugoslovensko društvo očima nove postjugoslovenske humanistike* [Le socialisme en examen. La société yougoslave vue par les nouvelles sciences humaines post-yougoslaves], Pula-Zagreb : Srednja Evropa/Sveučilište Jurja Dobrile/Sajam Knjige u Istri, 2013, 355 p.
 - JOVANOVIĆ (Nebojša), « Seksologija, muška seksualnost i film » [La Sexologie, la sexualité masculine et le cinéma], p. 125-152.
- 5. HANŽEKOVIĆ (Fedor), OSTOJIĆ (Stevo) (éd.), *Knjiga o filmu : « Filmska kultura »* [Le livre sur le film : « Culture cinématographique »], 1957-1977 : izbor tekstova, Zagreb : Spektar, 1979, 627 p.
 - KRELJA (Petar), « Opake žene jugoslavenkog filma » [Les femmes méchantes du cinéma yougoslave], p. 409-416.
- 6. JAKIŠA (Miranda), GILIĆ (Nikica) (éd.), *Partisans in Yugoslavia : literature, film and visual culture*, Bielefeld : Transcript, 2015, 382 p.
 - VITTORELLI (Natascha), « With or Without Gun. Staging Female Partisans in Socialist Yugoslavia », p. 117-135.
- 7. NOËL (Burch) et SELLIER (Geneviève), *Le cinéma au prisme des rapports de sexe*, 2009, Paris : Librairie philosophique J. Vrin, p. 128.
- 8. PANIĆ (Anita) (éd.), *Milena Dravić ili Ključ snova = Milena Dravić or the Key of Dreams*, Beograd : Filmski centar Srbije, 2018.
- 9. KUCHAR (Roman), TAKACS (Judit) (éd.), *Beyond the Pink Curtain : Everyday Life of LGBT People in Eastern Europe*, Ljubljana, 2006, 389 p.
 - MOSS (Kevin), « Queer as Metaphor : Representations of LGBT People in Central & East European Film », p. 249-267.
- 10. MURRAY (Pomerance) (éd.) *Ladies and gentlemen, boys and girls : gender in film at the end of the twentieth century*, Albany : State University of New York Press, 2001, 365 p.
 - SAKERIS (John), « Howard's First Kiss : Sissies and Gender Police in the 'New' Old Hollywood », p. 217-231.
- 11. NACACHE (Jacqueline) (éd.), *L'Analyse de film en question*, Paris : Harmattan, 2006, 264 p.
 - LE GRAS (Gwénaëlle), « Analyse filmique et gender studies : vers une autre approche des Parapluies de Cherbourg », p. 203-221.
- 12. OGNJANOVIĆ (Dejan), VELISAVLJEVIĆ (Ivan) (éd.), *Novi kadrovi. Skrajnute vrednosti srpskog filma* [Nouveaux cadrages. Les valeurs marginalisées du cinéma serbe], Beograd : Clio, 2008, 403 p.
 - DIMITRIJEVIĆ (Olga), « Mir, mir, mir, niko nije queer : Queer elementi u srpskom filmu » [Un, deux, trois, *queer* ce n'est pas moi : les éléments *queer* dans le cinema serbe], p. 67-84 ;
 - JANKOVIĆ (Zoran), « Nikad pokoran : *Marble Ass* Želimira Žilnika [Jamais soumis : *Marble Ass* de Želimir Žilnik], p 185-210.

13. VAISSIÉ Cécile (dir.), *La fabrique de l'homme nouveau après Staline. Les arts et la culture dans le projet soviétique*, Presses Universitaires de Rennes, 2016, 291 p.
- KOSSOV (Valéry), « Construire, déconstruire, reconstruire au cinéma le mythe de la femme soviétique », p. 149-151.
14. VINCEDEAU (Ginette), REYNAUD (Bérénice) (éd.), *CinémAction : 20 ans de théories féministes sur le cinéma : Grande-Bretagne et États-Unis, Festival international de films de femmes Corlet – Télérama*, CinémAction, n° 67, 1993, 198 p.
- MULVEY (Laura), « Plaisir visuel et cinéma narratif », p. 17-23 ;
 - SHOHAT (Ella), « Culture impériale et différence sexuelle : pour une ethnographie féministe du cinéma », p. 39-45 ;
 - STACEY (Jeckie), « Recherche différence, désespérément », p. 34-38.
15. *Žena na filmu : najbolji filmovi sveta* [La femme au cinéma : les meilleurs films du monde], Medjunarodni filmski festival FEST / The international film festival /, Beograd, 6-14. februar 1976, Actes du colloque, Beograd, Studio structure ; BIGZ, 1976, 174 p.
- ČOLIĆ (Milutin), « Zašto baš 'žena na filmu' ? » [Pourquoi 'la femme au cinéma' ?], p. 5-7 ;
 - GRČAR (Miša), « Lik žene u posleratnom jugoslovenskom filmu » [L'image de la femme dans le film yougoslave d'après-guerre], 95-98 ;
 - MUNIĆ (Ranko), « Kako nacrtati ženu ? » [Comment dessiner la femme ?], p. 65-68 ;
 - PRNJAT (Branko) « Oslobodilačka dimenzija filma » [Dimension libératrice du cinéma], p. 92-94 ;
 - SMILJANIĆ (Vera), « Borba protiv konzervativnog » [La lutte contre le conservatisme], p. 154-157 ;
 - ŠTAKA (Aco), « Žena s puškom » [La femme armée], p. 99-104 ;
 - TIRNANIĆ (Bogdan), « One to znaju » [Elles savent des choses], p. 110-114.

Articles de revues :

1. CHERUBINI (Jean-Marie), « Les identités de genre dans le cinéma des premiers temps : problématiques d'une approche », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, n° 79, 2016, p. 8-31.
2. CHOW (Rey), « Woman, Fetish, Particularism: Articulating Chinese Cinema with a Cross-Cultural Problematic », *Journal of Chinese Cinemas*, vol. 2007, p. 209–222.
3. COOPER (Brenda), « Boys Don't Cry and Female Masculinity: Reclaiming a Life & Dismantling the Politics of Normative Heterosexuality », *Critical Studies in Media Communication*, vol. 2002, p. 44-63.
4. DAKOVIĆ (Nevena), « Mother, Myth and Cinema », *Film Criticism, Special issue on Post-Communist Cinema*, vol. 21, n° 2, 1996-97, p. 40-49.
5. DJANOTI (Elena), « Ženski likovi u italijanskom filmu šezdesetih godina » [Les personnages féminins dans le cinéma italien des années soixante], *Kinoteka* (2017), p. 16-25.
6. DJUROVIĆ (Jovana), « Strange Girl's (1962) love ideology : the promise of modernity and failure of emancipation », *Studies in Eastern European Cinema*, vol. 9, n° 2, 2018.

7. DOANE (Mary Ann), « Film and the Masquerade : Theorising the Female Spectator », *Screen*, vol. 23, 1982, p. 74-88.
8. DOANE (Mary Ann), « Woman's Stake : Filming the Female Body », *October*, vol. 17, 1981, p. 22-36.
9. DOYLE (Jennifer) et JONES (Amelia), « Introduction: New Feminist Theories of Visual Culture », *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, vol. 31, n° 3, 2006, p. 607-615.
10. GAINES (Jane M.), « Film history and the two presents of feminist film theory », *Cinema Journal*, vol. 44, n° 1, 2004, p. 113-119.
11. HOCK (Beata), « Sites of Undoing Gender Hierarchies: Women and/in Hungarian Cinema (Industry) », *Medijska istraživanja*, vol. 1, 2010, p. 9-30.
12. ILIĆ (Isidora) et PROSTRAN (Boško), « Jugoslovenski socijalizam na filmu. Žene u socijalizmu », [Le socialisme yougoslave au cinema. Les femmes dans le socialisme], *Kinoteka*, n° 12, 2017, p. 68-71.
13. JACKSON (Emma), « The eyes of Agnès Varda: portraiture, cinécriture and the filmic ethnographic eye », *Feminist Review*, vol. 96, n° 1, 2010, p. 122-126.
14. JOVANOVIĆ (Nebojša), « How the love was tempered: labour, romance and gender asymmetry in the classical Yugoslav film », *Studies in Eastern European Cinema*, vol. 6, n° 6 (2015), p. 33-48.
15. KAPLAN (Elizabeth Ann), « Global Feminisms and the State of Feminist Film Theory », *Signs*, vol. 30, 2004, p. 1236-1248.
16. KOPRIVICA (Zoran), « Lepota poroka. Etos, eros, apsurd » [La beauté du vice. Éthos, éros, absurde], *Sociološka luča*, vol. X, n° 2, 2016, p. 82.
17. LOTZ (Amanda), « Postfeminist Television Criticism: Rehabilitating Critical Terms and Identifying Postfeminist Attributes », *Feminist Media Studies*, vol. 2001, p. 105-21.
16. MATTELART (Michèle), « Femmes et médias : Retour sur une problématique », *Réseaux*, vol. 120, n° 4 (2003), p. 23-51.
17. MCROBBIE (Angela), « Postfeminism and Popular Culture », *Feminist Media Studies*, vol. 4, n°3, 2004, p. 255-264.
18. MICHELI-RECHTMAN (Vannina), « Regards croisés sur la représentation du féminin au cinéma... par John Cassavetes et Gena Rowlands », *ERES, Le regard qui bat*, 2013, p. 27-35.
19. MOS (Kevin), « Jugoslovenski transseksualni heroji : 'Virdžina' i 'Marble ass' » [Les héros transsexuels yougoslaves : 'Virdžina' et 'Marble ass'], *REČ - Časopis za književnost i kulturu i društvena pitanja*, vol. 67/13, 2002, p. 327-347.
20. MULVEY (Laura), « Feminism, Film and the Avant-Garde », *Framework*, vol. 10, 1979, p. 3-10.
21. MULVEY (Laura), « Looking at the Past from the Present : Rethinking Feminist Film Theory of the 1970s », *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, vol. 30, n° 1, 2004, p. 1286-1300.
22. MULVEY (Laura), « Visual Pleasure and Narrative Cinema », *Screen*, vol. 16, n° 3, 1975, 6-18.
23. SAFILIOS-ROTHSCHILD (Constantina), « 'Good' and 'Bad' Girls in Modern Greek Movies », *Journal of Marriage and the Family*, vol. 30, n° 3, 1968, p. 527-531.
24. SCHUBART (Rikke), « 'Woman with a Gun Does Not Signify Man with a Phallus: Gender and Narrative Change in the Action Movie' », *Nordicom Review*, vol. 1998, p. 205-214.
25. SLAPŠAK (Svetlana), « Representations of gender as constructed, questioned and subverted in Balkan films », *Cinéaste*, vol. 32, n° 3, 2007, p. 37-40.

26. SMITH (Sharon), « The Image of Woman in Film », *Women and Film*, n°1, 1972, p. 13–21.
27. STACEY (Jackie), « She is Not Herself: The Deviant Relations of Alien Resurrection », *Screen*, n°44. 2003, p. 251-276.
28. STOJČIĆ (Marijana) et DUHAČEK (Nadja), « From Partisans to Housewives : Representation of Women in Yugoslav Cinema », *Časopis za povijest Zapadne Hrvatske, Revolutions and revolutionaries : from the gender perspective*, n° 11, 2016, p. 69-108.
29. TAHIROVIĆ-SIJERČIĆ (Hedina), « Memorijalizacija uloga Romkinja na Balkanu. Primjer u filmu “Skupljači perja” » [Mémorialisation des rôles des femmes roms dans les Balkans. Le cas de *J'ai même rencontré des Tziganes heureux*], *Istraživanja – Časopis Fakulteta humanističkih nauka*, Mostar, n°13, 2018, p. 231-252.
30. VITEZICA (Vojin), « Žena iz našeg ugla » [La femme (observée) de notre point de vue], *Filmograf*, n° 11, 1979, p. 64-65.
31. VUKOVIĆ (Vesi), « Of bees, birds, trees, and women : iconography, superstition and victimization of female characters in Yugoslav New Film », *Images*, XXXVIII, n° 37, 2020, p. 285-307.
32. VUKOVIĆ (Vesi), « Violated sex : rape, nation and representation of female characters in Yugoslav new film and black wave cinema », *Studies in Eastern European Cinema*, vol. 9, n° 2, 2018, p. 132-147.
33. WILLIAMS (Linda), « ‘Something Else besides a Mother’ : ‘Stella Dallas’ and the Maternal Melodrama », *Cinema Journal*, vol. 24, n° 1, 1984, p. 2-27.
34. WILLIAMS (Linda), « Cinema’s sex acts », *Film Quarterly*, vol. 67, n° 4, 2014, p. 9-25.
35. WILLIAMS (Linda), « Film Bodies : Gender, Genre and Excess », *Film Quarterly*, vol. 44, 1991, p. 2-13.
36. ZVIJER (Nemanja), « Klasni i rodni obrasci u jugoslovenskim ratnim spektaklima » [Les représentations des classes sociales et de genre dans les films yougoslaves de guerre], *Tokovi istorije*, n°1, 2010, p. 96–111.

Articles de revues en format électronique

1. CROWLEY (David), « The Future is Between Your Legs : Sex, Art and Censorship in the Socialist Federal Republic of Yugoslavia », *faktografiadotcom*, 6 septembre 2015. URL : <https://faktografia.com/2015/09/06/the-future-is-between-your-legs-sex-art-and-censorship-in-the-socialist-federal-republic-of-yugoslavia/>.
2. ERAKOVIĆ (Veljko), « Analiza ženskih romskih likova u filmovima Emira Kusturice » [Une analyse des personnages féminins roms dans les films d’Emir Kusturica], *veljkofilm*, 14 juillet 2015. URL : <https://veljkofilm.wordpress.com/2015/07/14/analiza-zenskih-romskih-likova-u-filmovima-emira-kusturice/>.
3. KATHLEEN (Barbara), *Masquerade: The Female Body in Post-Modern Films*, 2011. URL : http://academinist.org/wp-content/uploads/2010/06/010105Barbara_Masquerade.pdf.
4. SELIER (Geneviève) et ROLLET (Brigitte), « Cinéma et genre en France : état des lieux », *Clio*, n° 10 (novembre 1999). URL : <http://clio.revues.org/1533>.
5. SELIER (Geneviève), « Images de femmes dans le cinéma de la Nouvelle Vague », *Clio*, n° 10 (novembre 1999). URL : <http://clio.revues.org/265>.

6. VUKOVIĆ (Vesi), « Cinematic Suicide : Representations of Working Women in Yugoslav New Film », *Apparatus. Film, Media and Digital Cultures of Central and Eastern Europe*, vol. 0, n° 9, décembre 2019. URL : <http://www.apparatusjournal.net/index.php/apparatus/article/view/156>.

Autres sources en format électronique

1. Bechdel Test Movie List, URL : <http://bechdeltest.com/>.
2. « Le « male gaze » (regard masculin) », *Genre !*, 15 juillet 2013. URL : <https://cafaitgenre.org/2013/07/15/le-male-gaze-regard-masculin/>.
3. IMRE (Anikó), « Gender, Literature, and Film in Contemporary East Central European Culture », *CLCWeb: Comparative Literature and Culture 3.1* (2001). URL : <http://docs.lib.purdue.edu>
4. « Jagoda Kaloper (“WR”) i Vida Jerman (“Maškerada”): Cenzura dokazuje da sve stvari nisu ružičaste », [s.d.]. URL : <http://www.yugopapir.com/2015/01/vida-jerman-i-jagoda-kaloper-zvijezde.html>.

Thèse de doctorat

1. JOVANOVIĆ (Nebojša), *Gender and Sexuality in the Classical Yugoslav Cinema, 1947–1962*, Thèse de doctorat en études de genre, Budapest : Central European University, 2014, 274 p.

5. ANTHROPOLOGIE ET CINÉMA

Monographies

1. ANGELIS (Rose de) (éd.), *Between Anthropology and Literature : Interdisciplinary Discourse*, London : Routledge, 2003, 180 p.
2. AUGÉ (Marc), *Casablanca*, Paris : Seuil, 2007, 117 p.
3. AUGÉ (Marc), *Pour une anthropologie des mondes contemporains*, Champs, Paris : Flammarion, 2006, 195 p.
4. AUGÉ (Marc), *La guerre des rêves : exercices d'ethno-fiction*, Paris : Seuil, 1997, 180 p.
5. AUGÉ (Marc), *Non-lieux : introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris : Seuil, 1992, 149 p.
6. CATON (Steven Charles), *Lawrence of Arabia : a film's anthropology*, Berkeley : University of California Press, 1999, 301 p.
7. DOUGLAS (Mary), *Purity and Danger, An Analysis of Concepts of Pollution and Taboo*, London : Routledge et Kegan Paul, 1966, 179 p.
8. DRUMMOND (Lee), *American dreamtime : a cultural analysis of popular movies and their implications for a science of humanity*, Lanham : Littlefield Adams Books, 1996, 336 p.
9. GRAY (Gordon), *Cinema : a visual anthropology*, Oxford ; New York : Berg, 2010, 167 p.
10. GRIMSHAW (Anna), *The Ethnographer's Eye : Ways of Seeing in Anthropology*, Cambridge University Press, 2001, p. 222.
11. HÉRITIER (Françoise), *L'exercice de la parenté*, Paris : Gallimard : Seuil, 1981, 199 p.

12. HERZFELD (Michael), *Cultural intimacy : social poetics in the nation-state*, New York : Routledge, 2005, 280 p.
13. HURSTON (Zora Neale), *Mules and Men*, New York : Harper Collins, 1990, 309 p.
14. KULENOVIĆ (Nina), *Socijalna ontologija u filmu « Avatar »* [Ontologie sociale dans le film « Avatar »], Beograd : Filozofski fakultet - Univerzitet u Beogradu, Odeljenje za etnologiju i antropologiju, 2011, 114 p.
15. MALINOWSKI (Bronislaw), *La sexualité et sa répression dans les sociétés primitives*, Paris : Payot, 2016, 306 p.
16. MORIN (Edgar), *Le cinéma ou l'homme imaginaire. Essai d'anthropologie*, Paris : Éditions de Minuit, 1956, 272 p.
17. NAUMOVIĆ (Slobodan), *Upotreba tradicije* [L'usage de la tradition], Beograd : Institut za društvenu istoriju IP „Filip Višnjić“ a. d., 2009, 330 p.
18. ORTNER (Sherry B.), *Not Hollywood : Independent Film at the Twilight of the American Dream*, Durham, NC : Duke University Press, 2013, 331 p.
19. PIAULT (Marc Henri), *Anthropologie et cinéma : passage à l'image, passage par l'image*, 2^e édition, Paris, 2017, 292 p.
20. PINK (Sarah), *Doing visual ethnography : images, media, and representation in research*, London : Thousand Oaks, Calif, 2001, 196 p.
21. POWDERMAKER (Hortense), *Hollywood, the Dream Factory : An Anthropologist at the Movie-Makers*, Boston : Little, Brown and Company, 1950, 342 p. Ce livre est consultable en ligne : <https://mediaethnographies.files.wordpress.com/2009/08/powderlarge.pdf>.
22. SERCEAU (Michel), *Le cinéma et l'imaginaire*, Liège : Céfal, 2009, 210 p.
23. SERCEAU (Michel), *Le mythe, le miroir et le divan : pour lire le cinéma*, Villeneuve d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion, 2009, 374 p.
24. SORLIN (Pierre), *Introduction à une sociologie du cinéma*, Paris : Klincksieck, 2015, 246 p.
25. SUTTON (David E.) et WOGAN (Peter), *Hollywood Blockbusters : The Anthropology of Popular Movies*, New York : Berg, 2009, 178 p.
26. TRAUBE (Elizabeth G.), *Dreaming identities : class, gender, and generation in 1980s Hollywood movies*, Boulder : Westview Press, 1992, 207 p.
 - Chapitre : « Transforming Heroes : Hollywood and the Demonization of Women », p. 97-122.
27. WEAKLAND (John H.), *Chinese political and cultural themes : a study of Chinese communist films*, China Lake : U. S. Naval Ordnance Test Station (Nots, TP 4029), 1996, 56 p.
28. WOLFENSTEIN (Martha) et LEITES (Nathan), *Movies : a psychological study*. Glencoe : The Free Press, 1950, 316 p.

Ouvrages collectifs et parties d'ouvrages collectifs

1. ANDRÉ (Emmanuelle), CHEVAL (Olivier) et VANCHERI (Luc) (dir.), *Questions de cinéma, problèmes d'anthropologie, Écrans 2017-1, n°7*, 2018, 222 p.
 - André (Emmanuelle), « Le cinéma, « Merveille anthropologique », p. 11-17 ;

- COLLEYN (Jean Paul), « Quand le visible s'incarne. Nollywood et la crise de modernité », p. 161-168 ;
 - VANCHERI (Luc), « L'imaginaire anthropologique de la fiction », p. 19-24.
2. CLIFFORD (James), MARCUS (George E.) (éd.), *Writing culture : The poetics and politics of ethnography*, Berkeley, University of California Press, 2008, 305 p.
 - CLIFFORD (James), « Introduction : Partial Truths », p. 1-26 ;
 - TYLER (Stephen A.), « Post-modern ethnography : from document of the occult to occult document », p.122-140.
 3. CRAWFORD (Peter Ian), TURTON (David) (éd.), *Film as ethnography*, Manchester ; New York : Manchester University Press in association with the Granada Centre for Visual Anthropology, 1992, 322 p.
 - BANKS (Marcus), « Which films are ethnographic films ? », p. 116-129 ;
 - HASTRUP (Kirsten), « Anthropological visions : some notes on visual and textual authority », p. 8-25 ;
 - PINNEY (Christopher), « The lexical spaces of eye-spy », p. 25-49 ;
 - TOMASELLI (Keyan G.), « Myths, racism and opportunism : film and TV representations of the San », p. 205-221.
 4. FABIAN (Johannes), *Anthropology with an attitude : critical essays*, Stanford : Calif, 2001, 256 p.
 - FABIAN (Johannes), « Ethnographic Objectivity : From Rigor to Vigor », p. 11-32.
 5. DE FRANCE (Claudine) (dir.), *Pour une anthropologie visuelle : recueil d'articles*, International congress of anthropological and ethnological sciences, La Haye : Mouton, Paris : École des hautes études en sciences sociales, 1979, 169 p.
 - DE BRIGARD (Emilie) « Historique du film ethnographique », p. 21-51 ;
 - MEAD (Margaret), « L'anthropologie visuelle dans une discipline verbale », p. 13-20.
 6. DEVEREAUX (Leslie), HILLMAN (Roger) (éd.), *Fields of vision : essays in film studies, visual anthropology, and photography*, Berkeley : University of California Press, 1995, 362 p.
 - CREED (Barbara), « Horror and the Carnavalesque : The Body-monstrous », p. 127-159 ;
 - STUDLAR (Gaylyn), « Barreymore, the Body and Bliss : issues of Male Representation and Female Spectatorship in the 1920s », p. 160-180.
 7. GRIMSHAW (Anna) et RAVETZ (Amanda) (éd.), *Visualizing anthropology*, Bristol : Intellect, 2005, 167 p.
 - GRIMSHAW (Anna) et RAVETZ (Amanda), « Introduction », p. 1-16.
 8. HOCKINGS Paul (éd.), *Principles of Visual Anthropology*, 3^e éd, Berlin : Mouton de Gruyter, 2003, 562 p.
 - WEAKLAND (John H.), « Feature Films as Cultural Documents », p. 45-67.
 9. JACKSON Anthony (éd.), *Anthropology at home*, London : Tavistock, 1987, 221 p.
 - STRATHERN (Marylin), « The limits of auto-anthropology », p. 16-37.
 10. KOVAČEVIĆ (Ivan) (éd.), *Antropologija filma II* [Anthropologie du cinéma II], *Etnoantropološki problemi*, vol. 12, n°4, 2017, p. 943-1341.
 11. KOVAČEVIĆ (Ivan) (éd.), *Antropologija filma I* [Anthropologie du cinéma I], *Etnoantropološki problemi*, vol. 12, n°2, 2017, p. 289-666.

12. KOVAČEVIĆ (Ivan) et BRUJIĆ (Marija) (éd.), *Antropologija TV serija I* [Anthropologie des séries télévisées I], Beograd : Odeljenje za etnologiju i antropologiju Filozofskog fakulteta Univerziteta u Beogradu, Srpski genealoški centar, 2013, 123 p.
13. KOVAČEVIĆ (Ivan) et ILIĆ (Vladimira) (éd.), *Antropologija filma. Nova srpska antropologija*, [Anthropologie du cinéma. Nouvelle anthropologie serbe], Beograd : Filozofski fakultet - Univerzitet u Beogradu, Odeljenje za etnologiju i antropologiju, 2013, 178 p.
14. MAIER (John R.) (éd.) *Gilgamesh : a reader*, Wauconda : Bolchazy - Carducci Publishers, 1997, 491 p.
 - RICHARDSON (Miles), « Point of view in anthropological discourse : the ethnographer as Gilgamesh », p. 337-344.
15. MEAD (Margaret), MÉTRAUX (Rhoda) (éd.), *Themes in French culture*, Chicago University Press, 1954, 132 p.
 - WOLFENSTEIN (Martha) et LEITES (Nathan), « Plot and character in selected French films », p. 98-121.
16. MEAD (Margaret), MÉTRAUX (Rhoda B.) (éd.), *The Study of culture at a Distance*, New York : Berghahn Books, 2000, 541 p.
 - BATESON (Gregory), « An Analysis of the Nazi Film *Hitlerjunge Quex* », p. 331-346 ;
 - BEEMAN (William O.), « Introduction », p. XVI-XVII ;
 - BELO (Jane), « The Father Figure in *Panique* », p. 318-319 ;
 - GORER (Geoffrey), « Notes on *La Belle et la Bête* », p. 319-320 ;
 - « Interview with a Russian Actor : Interpretation of Roles », p. 221-227 ;
 - MEAD (Margaret), « An Analysis of the Soviet film *The young Guard*. Plot Summary », p. 325-326 ;
 - MÉTRAUX (Rhoda B.), « Five illustrations of film analysis. Introduction », p. 309-310 ;
 - SCHWARTZ (ALEXANDROVA) (Vera), « Comparison of the Film and the Novel », p. 326-331 ;
 - WEAKLAND (John H.), « An Analysis of Seven Cantonese Films », p. 321-326 ;
 - WOLFSTEIN (Martha), « Movie Analysis in the study of culture », p. 293-309 ;
 - WOLFSTEIN (Martha), « Notes on an Italian Film : *The Tragic Hunt* », p. 310-317.
17. POYATOS (Fernando) (éd.), *Literary anthropology : a new interdisciplinary approach to people, signs and literature*, Amsterdam : Benjamin, 1988, 353 p.
18. PUCCINI (Géraldine) (dir.), *L'intime de l'Antiquité à nos jours. 2. Les écritures de l'intime*, coll. « Eidolon », n°130, Presses universitaires de Bordeaux, 2021, 272 p.
 - SRDIĆ SREBRO (Andja), « Les représentations de l'intime dans les films de la Vague noire yougoslave (Dušan Makavejev – une étude de cas) », p. 243-250.

Articles de revues

1. ABÉLÈS (Marc), « M. Herzfeld, Cultural Intimacy. Social Poetics in the Nation-States », *L'Homme*, tome 38 n°145, *De l'esclavage*, 1998, p. 270-272.
2. ALLISON (Anne), « Cyborg Violence : Bursting Borders and Bodies with Queer Machines », *Cultural Anthropology*, vol. 16, n° 2, 2001, p. 237-265

3. ANDERSON (Kevin Taylor), « Toward an Anarchy of Imagery : Questioning the Categorization of Films as “Ethnographic” », *Journal of Film and Video*, vol. 55, n° 2/3, 2003, p. 73-87.
4. ATKINSON (Paul), « Rescuing autoethnography », *Journal of contemporary ethnography*, vol. 35, n°4, 2006, 400-440.
5. BANIĆ GRUBIŠIĆ (Ana), « Antropološki pristup medijima – kratak pregled (sa posebnim osvrtom na igrani film) » [Approche anthropologique des médias – un court aperçu (avec l’accent mis sur le film de fiction)], *Antropologija*, vol. 13, n°2, 2013, p. 135-155.
6. BARRY (Laurent S.), BONTE (Pierre), GOVOROFF (Nicolas) et al., « Glossaire », *L’Homme*, n° 154-155, 2000, p. 721-732.
7. BATTAGLIA (Debbora), « Multiplicities: An Anthropologist’s Thoughts on Replicants and Clones in Popular Film », *Critical Inquiry*, vol. 27, n° 3 (avril 2001), p. 493-514.
8. BOUKALA (Mouloud) et LAPLANTINE (François), « Une certaine tendance des sciences sociales en France : le cinéma mésestimé », *Anthropologie et sociétés*, vol. 30, n° 2, 2006, p. 87–105.
9. CARRITHERS (Michael), BARRY (Andrew), BRADY (Ivan) et al., « Is Anthropology Art or Science? [and Comments and Reply] », *Current Anthropology*, vol. 31, n° 3, 1990, p. 263-282.
10. CHERNEFF (Jill B. R.), « Dreams Are Made like This : Hortense Powdermaker and the Hollywood Film Industry », *Journal of Anthropological Research*, vol. 47, n° 4, 1991, p. 429.
11. DARRE (Yann), « Esquisse d’une sociologie du cinéma », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 161-162, n° 1, 2006, p. 122.
12. DIOP (Carmen), « Jean Rouch : l’anthropologie autrement », *Journal des anthropologues*, n°110-111, 2007, p. 185-205.
13. DOUGLAS (Mary), « La pureté du corps », *Terrain*, n°31, 1998, p. 5-12.
14. ERDEI (Ildiko), « Film kao artefakt : ‘Nešto između’ Srdana Karanovića » [Film comme artefact : *Mi-figue, mi-raisin* de Srdjan Karanović], *Etnoantropološki problemi*, vol. 12, n° 4, 2017, p. 985-996.
15. ERDEI (Ildiko), « Fragmenti jugoslovenske socijalističke modernosti 1970-ih u TV seriji “Pozorište u kući” », *Etnoantropološki problemi*, vol. 12, n° 2, 2017, p. 557-558.
16. ERDEI (Ildiko), « Novi život na “malom ekranu” i oko njega : počeci televizije u socijalističkoj Jugoslaviji (1955-1970) » [Vie nouvelle sur le “petit écran” et autour de lui : les débuts de la télévision dans la Yougoslavie socialiste (1955–1970)], *Etnoantropološki problemi*, vol. 10, n° 2, 2015, p. 405-426.
17. ERIKSON (Erik H.), « The legend of Maxim Gorky’s youth [a study of the Soviet film *The childhood of Maxim Gorky*] », in *Childhood and society*, New York : W. W. Norton & Company Inc., 1950, p. 316-358.
18. GAUDY (Camille), « Être une femme sur un plateau de tournage », *Ethnologie française*, vol. 38, n° 1, 2008, p. 107.
19. GAVRILOVIĆ (Ljiljana), « Čitanje naučne fantastike i (kao) etnografije, ili obrnuto » [Lire la science-fiction comme ethnographie, ou vice-versa], *Antropologija*, n° 6, 2008, p. 19-33.
20. HEUSCH (Luc de), « Jean Rouch et la naissance de l’anthropologie visuelle : Brève histoire du Comité international du film ethnographique », *L’Homme*, n° 180 (décembre 2006), p. 43-71.
21. KOVAČEVIĆ (Ivan) et (ILIĆ) Vladimira, « Antropologija filma u Srbiji » [Anthropologie du cinéma en Serbie], *Etnoantropološki problemi*, vol. 11, n°1, 2016, p. 217-239.

22. KOVAČEVIĆ (Ivan), « Fudbal i film : Drug predsednik – centarfor », *Etnoantropološki problemi*, vol. 10, n° 3, 2015, p. 743-763.
23. KRASNIEWICZ (Louise), « Anthropology Goes to the Movies, “Round up the usual suspects” », *Expedition : The magazine of the University of Pennsylvania*, 48, 2006, p. 8-14.
24. LATOUR (Éliane), « ‘Voir dans l’objet’ : documentaire, fiction, anthropologie », dossier « Filmer, chercher », *Communications*, n° 80, 2006, p. 183-198.
25. LAZAREVIĆ-RADAK (Sanja), « Jugoslovenski ‘crni talas’ i kritički diskurs : preispitivanje prošlosti, kritika sadašnjosti i anticipiranje krize » [La vague noire yougoslave et le discours critique : réexamen du passé, critique du présent et anticipation de la crise], *Etnoantropološki problemi*, 11(2), 2016, p. 497–518,
26. MACDOUGALL (David), « L’anthropologie visuelle et les chemins du savoir », *Journal des anthropologues*, n° 98-99, 2004, p. 233-279.
27. MACDOUGALL (David), « Films de mémoire », *Journal des anthropologues*, vol. 47, n° 1 (1992), p. 67-86.
28. MACDOUGALL (David), « Ethnographic Film : failure and promise », *Annual Review of Anthropology*, vol 7, 1978, p. 405-425.
29. MALEŠEVIĆ (Miroslava), « Temptations of a socialist paradise : Reflections of a consumerist society in Yugoslavian films of the 1960s », *Glasnik Etnografskog instituta*, vol. 60, n° 2, 2012, p. 107–123.
30. MARCUS (George E.), « Ethnography In/Of the World System : The Emergence of Multisited Ethnography », *Annual Review of Anthropology*, vol. 24, 1995, p. 95-117.
31. MAUSS (Marcel), « Les techniques du corps », article originalement publié dans *Journal de Psychologie*, XXXII, n° 3-4, 15 mars - 15 avril 1936, Communication présentée à la Société de Psychologie le 17 mai 1934. Disponible sur : <http://classiques.uqac.ca/classiques>
32. MOINE (Raphaëlle), « L. Drummond, American Dreamtime. A Cultural Analysis of Popular Movies and Their Implications for a Science of Humanity », *L'Homme*, 1997, tome 37, n°144, p. 165-167.
33. NAUMOVIĆ (Slobodan), « Ogled o filmu “Enklava” Gorana Radovanovića : šta proživljavamo i čega se sećamo razmišljajući o iskustvu gledanja jednog savremenog istorijskog kinematografskog dela » [Essai sur le film « Enclave » de Goran Radovanović : qu’est-ce que nous ressentons et de quoi nous nous souvenons en pensant à l’expérience de visionnage d’une œuvre historique cinématographique contemporaine], *Etnoantropološki problemi*, 12 (4), 2017, p. 1013–1062.
34. NAUMOVIĆ (Slobodan), « Kadriranje kulturne intimnosti : nekoliko misli o dinamiци samopredstavljanja i samopoimanja u srpskoj kinematografiji » [Cadrer l’intimité culturelle : quelques réflexions sur la dynamique d’autoreprésentation et de conception de soi dans le cinéma serbe], *Godišnjak za društvenu istoriju*, 1, 2010, p. 7-37.
35. ORTNER (Sherry B.), « Access : Reflections on Studying Up in Hollywood », *Ethnography*, vol. 11, n°2, 2010, p. 211-233.
36. ORTNER (Sherry B.), « Subjectivity and Cultural Critique », *Anthropological Theory*, vol. 5, n° 1, 2005, p. 31-52.
37. PEYRIERE (Monique), « Le cinéma, une anthropologie du visuel. Entretien avec Edgar Morin », préface au bloc thématique *Sociologie de l’image, sociologie par l’image*, Réjane Hamus-Vallée (dir.), *CinémAction*, n°147, 2013, p. 11-19.

38. PIAULT (Marc Henri), « Vous avez dit fiction ? À propos d'une anthropologie hors texte », *L'Homme*, n° 198-199, 2011, p. 159-190.
39. PIAULT (Marc Henri), LATOUR (Eliane de) et COLLEYN (Jean-Paul), « L'anthropologie visuelle », *Cahiers d'études africaines*, vol. 30, n° 120, 1990, p. 509-510.
40. PINK (Sarah), « Nouvelles perspectives après une formation en Anthropologie visuelle », *Journal des anthropologues*, vol. 47, n° 1, 1992, p. 123-130.
41. POWDERMAKER (Hortense), « An Anthropologist Looks at the Movies », *The ANNALS of the American Academy of Political and Social Science*, vol. 254, n° 1, 1947, p. 80-87.
42. PROWN (Jules David), « Mind in Matter : An Introduction to Material Culture Theory and Method », *Winterthur Portfolio*, vol. 17, n° 1 1982, p. 1-19.
43. SCHNEIDER (Arnd), « Three modes of experimentation with art and ethnography », *Journal of the Royal Anthropological Institute*, vol. 14, n° 1, 2008, p. 171-194.
44. SERCEAU (Michel), « La représentation de l'amour : une affaire de mythes », dossier « Jacques Demy », *Contre Bande*, n°17, 2007 ;
45. SERCEAU (Michel), « Un genre relevant de l'anthropologie culturelle », dossier « Le Western », *Contre Bande*, n°13, 2005.
46. SIMIĆ (Marina), « Studije kulture i antropologija : sudar titana ili narcizam malih razlika ? » [Études culturelles et anthropologie : clash des titans ou le narcissisme des petites différences ?], *Genero, Časopis za feminističku teoriju i studije kulture*, n° 18 (2014), p. 89-108.
47. SIMIĆ (Marina), « Da li su svi antropolozi (još uvek) književnici ? » [Tous les anthropologues, sont-ils (toujours) des écrivains ?], *Zbornik Matice srpske za književnost, jezik i umetnost*, vol. 53, n° 1, 2005, p. 549-560.
48. SIMONIS (Yvan), « Note de recherche : Lévi-Strauss et Lacan autour de l'art et de l'acte. Propositions », *Recherches amérindiennes au Québec*, vol. 40, n° 1-2, 2010, p. 113.
49. TRAUBE (Elizabeth G.), « Secrets of Success in Postmodern Society » *Cultural Anthropology*, 4, 1989, p. 273-300.
50. VEGA (Xavier de la), « Ethnographie : Une anthropologie (pas toujours) partagée », dossier « Nos péchés capitaux », *Sciences Humaines*, n°196, 2008, p. 58.
51. WEAKLAND (John H.), « Themes in Chinese communist films », *American Anthropologist*, n°68, 1966, p. 477-484.
52. WEAKLAND (John H.), « Conflicts between love and family relationships in Chinese films », *Journal of Popular Film*, n°1, 1972, p. 290-298.
53. WEAKLAND (John H.), « Chinese film images of invasion and resistance » *China Quarterly*, n°47, 1971, p. 439-470 ;
54. WEAKLAND (John H.), « Reel and real life in Hong Kong : film studies of cultural adaptation », *Journal of Asian and African Studies*, n°6, Leiden, 1971, p. 238-243 ;
55. WOLFENSTEIN (Martha) et LEITES (Nathan), « Trends in French films », *Journal of Social Issues*, n°2, 1955, p. 42-51.
56. WRIGHT (Chris), « The Third Subject: Perspectives on Visual Anthropology », *Anthropology Today*, vol. 14, n° 4, 1998, p. 16-22.
57. ŽIKIĆ (Bojan), « Koliko je 'srpski' Srpski film ? Konceptualizacija kulturno normalnog i nenormalnog u savremenoj Srbiji » [« Le Film serbe » à quel point est-il « serbe » ? La

conceptualisation du culturellement normal et anormal dans la Serbie contemporaine], *Etnoantropološki problemi*, 2 (6), 2011, p. 381–412.

58. ZVIJER (Nemanja), « Koncept neprijatelja u filmovima ofanzivama : prilog sociološkoj analizi filma » [Le concept de l'ennemi dans les films de guerre : une analyse sociologique du cinéma], *Sociološki preged*, XLIV, n° 3, 2010, p. 419–437.

Articles de revues en format électronique

1. ORTNER (Sherry B.), « Powdermaker's Anthropology by Sherry B. Ortner », *Anthropology of this Century*, [s.d.]. URL : <http://aotcpress.com/articles/powdermaker/>.

Autres sources en format électronique

1. « La démarche ethnographique », CORINTE, URL : http://icar.cnrs.fr/projets/corinte/recueil/demarche_ethnographique.htm.

Dictionnaires et encyclopédies :

1. BONTE (Pierre), IZARD (Michel) (éd.), *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie*, 3^e éd., Paris : Puf, 2008, 864 p.
- IZARD (Michel), « Méthode ethnographique », p. 470-474 ;
 - PIAULT (Marc Henri), « Cinéma ethnographique », p. 148-151.
 - SEVERI (Carlo), « Art (anthropologie de l') », p. 81-85
2. *Encyclopædia Universalis* [en ligne],
- « Haddon Alfred Cort (1855-1940) », URL : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/alfred-cort-haddon/>

6. CINÉMA, TÉLÉVISION, MÉDIAS

Monographies

1. CHANSEL (Dominique), *Les Roms à l'écran. Les Roms sur les écrans d'Europe ou les couleurs de la liberté*, Conseil de l'Europe, [s.d.], 64 p.
2. DELEUZE (Gilles), *Cinéma 2, L'image-temps*, coll. « Critique », n° 1, Paris : Editions de Minuit, 1985, 378 p.
3. DELEUZE (Gilles), *Cinéma 1, L'image-mouvement*, coll. « Critique », n° 1, Paris : Editions de Minuit, 1983, 298 p.
4. GAVRIĆ (Tomislav), *Nacionalni film*, Novi filmograf : Edicija +, Beograd : Udruženje filmskih umetnika Srbije, 2012, 170 p.
5. KAPLAN (Elizabeth Ann), *Psychoanalysis & cinema*, New York, Routledge, 1990, 249 p.
6. METZ (Christian), *Essais sur la signification au cinéma : tomes I et II*, Nouvelle éd., Paris : 2013, 447 p.
7. MORIN (Edgar), *Les stars*, Paris : Seuil, 1957, 192 p.

8. NALDINI (Nico) : *Pier Paolo Pasolini*, Paris : Gallimard, 1991, 424 p.
9. VANOYE (Francis) et GOLIOT-LÉTÉ (Anne), *Précis d'analyse filmique*, Paris : Nathan, Collection 128 Cinéma, 1999, 128 p.

Ouvrages collectifs et parties d'ouvrages collectifs

1. HILL (John) et CHURCH GIBSON (Pamela) (éd.), *The Oxford Guide to Film Studies*, Oxford : Oxford University Press, 1998, 624 p.
 - CROFTS (Stephen), « Concepts of National Cinema », p. 385-394.
2. LE GRAS (Gwénaëlle) et SELIER (Geneviève) (dir.), *Cinéma et cinéphilie populaires dans la France d'après-guerre (1945-1958)*, Paris : Nouveau monde, 2015, 384 p.
 - LE GRAS (Gwénaëlle), « Genèse de la théorisation de la notion de star dans la France d'après-guerre », p. 81-100.
3. STAM (Robert), BURGOYNE (Robert) et FLITTERMAN-LEWIS (Sandy), *New vocabularies in film semiotics : structuralism, post-structuralism, and beyond*, London ; New York : Routledge, 1992, 239 p.
4. *Temporalité de la télévision, temporalités domestiques*, Paris : INA, CNRS, 1994
 - BERTRAND (Gisèle), MERCIER (Pierre-Alain), « Temporalités : de l'émetteur au récepteur », p. 1-32.
5. VITALI (Valentina) et WILLEMEN (Paul) (éd.), *Theorising National Cinema*, London : BFI Publishing, 2006, 326 p.
 - WILLEMEN (Paul), « The National revisited », p. 29-43.

Articles de revues

1. BERTRAND (Gisèle) et DEREZE (Gérard), « De quelques temporalités de la réception télévisuelle », *Recherches en communication*, n° 3, 1995, p. 138-181.
2. BLANDIN (Claire), « Médias : paroles d'experts / paroles de femmes », *Histoire @ Politique, Politique, culture, société*, vol. 14, n° 2, 2011, p. 122-134.
3. CROFTS (Stephen), « Reconceptualizing national cinema/s », *Quarterly Review of Film and Video*, vol. 14, n° 3, 1993, p. 49-67.
4. HIGSON (Andrew), « The Concept of National cinema », *Screen*, Vol° 30, n°40, 1989, p. 36-47.
5. LEFEBVRE (Martin), « Christian Metz : entre sémiologie et esthétique », *Recherches sémiotiques*, vol. 32, n° 1-2-3, 2012, p. 247-272.
6. TORTAJADA (Maria), « Du 'national' appliqué au cinéma », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, n° 54, 2008, p. 9-27.

Articles de revues en format électronique

1. KRONJA (Ivana), « Film kao kulturološka, politička i društvena činjenica » [Cinéma en tant que fait culturel, politique et social], [s.d.]. URL : <http://www.novifilmograf.com/dr-ivana-kronja-film-kao-kulturoloska-politicka-i-drustvena-cinjenica/>.

2. SELIER (Geneviève), « La réception des films de la Nouvelle Vague dans le courrier des lecteurs de *Cinémonde* », *Communication* [En ligne], vol. 32/1 | 2013, mis en ligne le 27 février 2014, URL : <http://journals.openedition.org/communication/4951>.

Divers

1. VERTOV (Dziga), *La Révolution des Kinoks*, 1921, in *Connaissez-vous le cinéma ? Le Monde*, numéro hors-série, février 2011, p. 58.

7. DIVERS

Monographies

1. ARNOULD (Colette), *Histoire de la sorcellerie*, Paris : Editions Tallandier, 2009, 495 p.
2. BACHELARD (Gaston), *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris : Librairie José Corti, 1942, 267 p.
3. COCHET (François), *Armes en guerre, XIX^e-XXI^e siècles : mythes, symboles, réalités*, Paris : CNRS, 2012.

Ouvrages collectifs et parties d'ouvrages collectifs

1. DEPRETTO (Catherine) (ed.), *L'héritage de Bakhtine*, Bordeaux : Presses universitaires, 1997, 204 p.
2. NIRENBERG (Jud), (éd.) *Gypsy Sexuality : Romani and Outsider Perspectives on Intimacy*, Mesa Clambake Press, 2011, 240 p.
 - NIRENBERG (Jud), « Introduction : Romani and Outsiders' Reflections on Intimacy ant the Romani People », p. III - IX.

Articles de revues

1. ALTHUSSER (Louis), « Idéologie et appareils idéologiques d'État. (Notes pour une recherche) », article publié d'abord dans la revue *La Pensée*, n° 151, juin 1970, et repris dans l'ouvrage de Louis Althusser, *Positions* (1964-1975), Paris : Les Éditions sociales, 1976, p. 67-125. Cet article est également consultable en ligne : <http://classiques.uqac.ca/contemporains>.
2. LEVKIEVSKAYA (Elena E.) : « La mythologie slave : problèmes de répartition dialectale (une étude de cas : le vampire) », *Cahiers slaves* n°1 : dossier « Aspects de la vie traditionnelle en Russie et alentour », UFR d'Études slaves de l'Université de Paris-Sorbonne, 1997, p. 17-40.

Articles de revues en format électronique

1. GÉRY (Catherine), « Pour une théorie du skaz », article publié dans l'Atelier de *Fabula*, mis en ligne en avril 2019. URL : https://www.fabula.org/atelier.php?Theorie_du_skaz.

Autres sources en format électronique

1. International Romani Union, URL : <https://www.iromaniunion.org/>.

Dictionnaires et encyclopédies

1. ANDRIEU (Bernard) (dir.), *Le dictionnaire du corps en sciences humaines et sociales*, Paris : Éditions du CNRS, 2006, 552 p.
 - ALBERT (Jean-Pierre), « Sang », p. 454.
2. *Le Petit Larousse illustré*, Paris : Editions Larousse, 2004, 1818 p.
 - « Succuba », p. 1016.
 - « Vampire », p. 1099
3. *Le Petit Robert*, Dictionnaire de la langue française 1, Paris : Dictionnaires Le Robert, 1992, 2200 p.
 - « Vampire », p. 2063.

Divers

1. MALRAUX (André), *Les Conquérants*, Paris : Livre de poche, 1928,
2. ROUSSEAU (Jean-Jacques), *Émile ou De l'éducation*, 1762.
3. SAINT-JUST, *Convention*, Rapport du 26 février 1794 (premier décret de ventôse)
4. ZOLA (Émile) « Chroniques », *La tribune*, 27 septembre, 1868.

INDEX

DES FILMS ET DES REALISATEURS

Dans cet Index sont répertoriées les titres de toutes les œuvres cinématographiques serbes et yougoslaves mentionnées ou analysées dans cette thèse ainsi que les noms de leurs auteurs. Les titres des films inclus dans le Corpus sont imprimés en gras.

- A -

Accroché au ciel [Nebeska udica] 220, 338, 445, 450.

Affaire de cœur (Une) [Ljubavni slučaj ili tragedija službenice PTT] 292, 335, 369, 371-373, 400, 401, 427, 449, 456, 457, 471.

AFRIĆ, Vjekoslav 77, 80, 101, 159-161, 164, 421, 422, 477.

Allons, aimons-nous [Hajde da se volimo] 382, 448.

Amérique des autres (L') [Tudja Amerika] 215, 217, 443, 450.

Amour et la Mode (L') [Ljubav i moda] 351-354, 361, 366, 399, 400, 423, 450, 457, 470.

ANDRIĆ, Radivoje 385, 447.

Ange gardien (L') [Andjeo čuvar] 297, 311, 450.

Années folles (Les) [Lude godine] 356, 447.

ANTONIJEVIĆ, Predrag 78, 447.

Arizona Dream 211, 449, 469.

Arrangement – paquet [Paket aranžman] 90, 386, 448, 451.

Au temps d'Anika [Anikina vremena] 297, 450.

- B -

BABAC, Marko 85, 356, 447, 470.

BAJIĆ, Darko 90, 385, 386, 447.

BALETIĆ, Branko 78, 447.

Balkan Express [Balkan ekspres] 78, 447.

Balkan Express 2 [Balkan ekspres 2] 78, 447, 448, 450.

Banović Strahinja 25, 185, 329, 331, 332, 339, 433, 449, 457, 467.

Baril de poudre [Bure baruta] 89, 93, 389, 450.

Bataille de la Neretva (La) [Bitka na Neretvi] 67, 71, 81, 159, 447, 453.

BAUER, Branko 93, 343, 347, 348, 350, 423, 447.

Beauté du vice (La) [Lepota poroka] 265, 267, 268, 271, 287, 288, 319, 380, 436, 450, 455, 470, 480.

Bohémienne (La) [Ciganka] 297, 298, 381, 449.

Bombardier noir [Crni bombardier] 90, 386, 387, 447.

BOŠKOV, Gordana 90, 447.

BULAJIĆ, Veljko 67, 93, 159, 166, 168, 174, 187, 424, 425, 447.

- C -

ČALIĆ, Zoran 356, 447.

ČAP, František 93, 447.

Ce n'est pas facile avec les hommes [Nije lako s muškarcima] 213, 451.

Ce n'est pas facile de se marier [Pop Ćira i pop Spira] 90, 448.

Ce peuple vivra [Živjeće ovaj narod], 77, 159, 450.

ČENGIĆ, Bahrudin 357, 447.

Charleston et Vendetta [Čarlston za Ognjenku] 343, 451.

Chat noir, chat blanc [Crna mačka, beli mačor] 297, 307-309, 443, 449, 468.

Chute de l'Italie (La) [Pad Italije] 78, 451.

Cicatrices (Les) [Rane] 89, 219, 384, 402, 444, 448, 458.

Cieux sans amour [Pukotina raja] 257, 450.

Cinquième Offensive (La) [Sutjeska] 448, 81, 159.

Corneilles (Les) [Vrane] 258, 284, 285, 373, 429, 449, 455.

Couronne de Petrija (La) [Petrijin venac] 149, 197, 225, 241, 245, 246, 252, 361, 432, 448, 454, 455, 471.

- D -

Débâcle du rock [Kako je propao rokenrol] 90, 386, 448, 451.

DELIĆ, Stipe 448.

Déserteur (Le) [Dezerter] 89, 450.

Dis-moi pourquoi tu m'as quitté [Kaži zašto me ostavi] 89, 450.

DJORDJEVIĆ, Aleksandar 78, 382, 448.

DJORDJEVIĆ, Mladimir Puriša 93, 159, 169, 170, 172, 174, 257, 258, 426, 448.

DRAGOJEVIĆ, Srdjan 89, 90, 218-220, 292, 312, 320, 321, 325-327, 332, 384-389, 439, 443, 444, 448, 466.

DRAŠKOVIĆ, Boro 89, 292, 328, 373, 389, 440, 448.

- E -

Essaim (L') [Roj] 373, 450.

Et Dieu créa la chanteuse de café [I Bog stvori kafansku pevačicu] 381, 451.

- F -

Femme de Hasan-aga (La) [Hasanaginica] 93, 189, 428, 450.

Fille en trop (Une) [Prekobrojna] 93, 343, 347, 348, 350, 351, 398, 399, 423, 424, 447, 457.

Fille étrange (Une) [Čudna devojka] 341, 351, 354-356, 358, 361, 425, 451.

Fonctions officielles (Les) [Službeni položaj] 357, 448.

Frelon (Le) [Stršljen] 292, 451.

Frère Bernard dit Bakonja [Bakonja fra Brne] 257, 448.

Frosina 79, 449.

- G -

GAJIĆ, Goran 90, 218, 385, 386, 448.

GAVRIN, Gustav 159, 164, 165, 186, 422, 448.

Glaive magique (Le) [Čudotvorni mač] 232, 233, 251.

GOLUBOVIĆ, Srdan 90, 218, 385, 386, 448.

GRLIĆ, Rajko 86.

- H -

HADŽIĆ, Fadil 357, 448.

Hanka 297, 451.

HANŽEKOVIĆ, Fedor 19, 257, 448, 478.

Homme n'est pas un oiseau (L') [Čovek nije tica] 373, 449.

Horoscope (L') [Horoskop] 373, 448.

- I -

Images de la vie des prolétaires (Les) [Slike iz života udarnika] 357, 447.

Incroyable, mais vrai [Čudo nevidjeno] 201, 204, 205, 226, 264, 266, 287, 312, 317, 319, 337, 434, 450, 454, 455, 456.

- J -

J'étais plus forte [Bila sam jača] 159, 164-166, 174, 178, 186, 188, 202, 205, 223, 332, 422, 448, 453, 454.

J'ai même rencontré des Tziganes heureux [Skupljači perja] 297, 298, 300-302, 311, 335, 336, 358, 373, 427, 428, 450, 456, 470, 471, 481.

JANKOVIĆ, Stole 80, 93 343, 344, 426, 448.

JELIĆ, Milan 259, 429, 448.

Jésus en plastique [Plastični Isus] 85, 258, 451.

Jeune fille (La) [Devojka] 93, 159, 169, 172-174, 179, 448, 454.

Jeunesse immortelle (La) [Besmrtna mladost] 159, 449.

Joli village, jolie flamme [Lepa sela lepo gore] 89, 292, 312, 320-323, 325-328, 338, 339, 387-389, 443, 444, 448, 456, 470.

Jours (Les) [Dani] 351, 359, 360, 425, 426, 450, 470.

Jovana, la femme de Luka [Jovana Lukina] 201, 226, 264, 265, 286, 432, 449, 454, 455.

JOVANOVIĆ, Sofija Soja 90, 488.

- K -

KADIJEVIĆ, Djordje 25, 234-240, 249, 272, 331, 431, 437, 448, 467, 470.

KARANOVIĆ, Srdjan 86, 120, 149, 150, 197, 198, 207, 212, 241, 244, 245, 249, 273-278, 284, 312, 315, 316, 332, 361, 432-435, 438, 442, 448, 466, 470, 486.

Kozara / Les diables rouges face aux SS 81, 93, 159, 165-167, 169, 174, 179, 187, 188, 224, 424, 425, 447, 453, 454, 470.

KOZOMARA, Ljubiša 258, 373, 429, 449.

KRESOJA, Dragan 239, 449.

KRVAVAC, Hajrudin 449.

KUSTURICA, Emir 9, 15, 16, 36, 86, 89, 206-208, 210, 211, 215, 221, 241, 246-250, 297, 302-304, 306-309, 332, 361, 365-367, 389-393, 435, 437, 442, 443, 449, 465-469, 471, 472, 481.

- L -

LAZIĆ, Dragoslav 213, 214, 380, 436, 449.

Lieu saint (Un) [Sveto mesto] 25, 239, 240, 249, 272, 437, 438, 448.

Lilika 85, 194, 196, 222, 368, 430, 450.

- M -

Maîtres, maîtres [Majstori, majstori] 212, 227, 378, 380, 433, 449, 454.

MAKAVEJEV, Dušan 9, 15, 37, 83, 93, 259-264, 282, 284, 292, 332, 368-373, 401, 427, 430, 431, 449, 458, 465-470, 485.

Marble ass 276, 279, 280, 282, 284, 290, 440, 451, 456, 478, 480.

Marche à travers Igman (La) [Igmanski marš] 78, 451.

MARKOVIĆ, Goran 86, 212, 361, 363-365, 378, 380, 433, 438, 449.

Matin (Le) [Jutro] 170, 257, 448.

Menottes [Lisice] 257, 450

Meurtre avec préméditation [Ubistvo s predumišljajem] 89, 185, 361-363, 387, 388, 403.

Mi-figue, mi-raisin [Nešto između] 120, 150, 212, 312, 315-317, 319, 434, 449, 486.

MIHIĆ, Gordan 258, 308, 373, 429, 437, 443, 449.

MILOŠEVIĆ, Milivoje Mića 382, 449.

MIMICA, Vatroslav 25, 80, 329-331, 433, 449, 467.

Miracle [Čudo] 25, 331, 448, 467.

Mouches dans la tête (Les) [Bube u glavi] 373, 450.

- N -

NANOVIĆ, Vojislav 79, 80, 232, 297, 381, 429, 449.

NIKOLIĆ, Božidar 449.

NIKOLIĆ, Živko 7, 88, 201, 204, 206, 264-268, 271, 272, 274, 312, 317-320, 332, 380, 432, 380, 432, 434, 436, 449, 467, 470.

Nina, qu'est-ce qui se passe avec toi [Šta je s tobom Nina] 90, 447.

Nous ne sommes pas des anges [Mi nismo anđjeli] 90, 218, 386, 387, 439448.

NOVAKOVIĆ, Radoš 80, 297, 422.

NOVKOVIĆ, Oleg 450.

- P -

Papa est en voyage d'affaires [Otac na službenom putu] 36, 185, 206, 207, 210, 215, 361, 365-367, 435, 449, 469, 471, 472.

PAPIĆ, Krsto 257, 450.

Papillon [Leptirica] 25, 234, 235, 238-240, 249, 251, 431, 432, 438, 448, 455.

PASKALJEVIĆ, Goran 86, 89, 93, 215, 217, 220, 297, 389, 443, 450.

PAVLOVIĆ, Živojin 83, 85, 89, 257, 356, 373, 381, 450, 470.

Peau serrée (La) [Tesna koža] 382, 449.

PETROVIĆ, Aleksandar Saša 15, 83, 297-299, 301-304, 332, 351, 358, 360, 373, 425-428, 433, 450, 470, 471.

PEZO, Zoran 90, 386, 450.

Pleine lune sur Belgrade (La) [Pun mesec nad Beogradom] 239, 449.

PLEŠA, Branko 194, 368, 430, 450.

POGAČIĆ, Vladimir 257, 297, 450.

POPOVIĆ, Miodrag Mića 93, 188-193, 373, 428, 450.

POPOVIĆ, Nikola 77, 80, 450.

Porte restée ouverte (La) [Vrata ostaju otvorena] 93, 447.

- Q -

Quand je serai mort et livide [Kad budem mrtav i beo] 373, 381, 450.

Qui chante là-bas [Ko to tamo peva] 88, 451, 297, 311.

- R -

RADIČEVIĆ, Ljubomir 351, 352, 423, 450.

Radio Tourbillon appelle Andjelija [Radio Vihor zove Andjeliju] 381, 451.

RADIVOJEVIĆ, Miloš 88, 373, 450.

Radopolje 93, 185, 343, 344, 347, 350, 351, 354, 365, 397, 426, 448, 457.

RADOVIĆ, Miloš 78, 450.

RAKONJAC, Vojislav Kokan) 85, 356, 450.

RASPOR, Vicko 80.

Retour (Le) [Povratak] 373, 450.

Réveil des rats (Le) [Budjenje pacova] 257, 450.

Rêves confits (Les) [Slatko od snova] 382, 383, 451.

- S -

SAMARDŽIĆ, Ljubiša 89, 93, 220, 388, 445, 450.

Sekula et ses femmes [Sekula i njegove žene] 213, 215, 380, 381, 436, 449.

ŠIJAN, Slobodan 88, 297, 451.

SKRIGIN, Žorž 80, 91.

Slavica 77, 79, 90, 159, 160, 166, 177, 332, 421, 422, 447, 453.

SLAVICA, Vladimir 90, 386, 451.

ŠOTRA, Zdravko 78, 451.

STANOJEVIĆ, Čiča Ilija 74, 451.

STEFANOVIĆ, Ivan 90, 386, 451.

STOJANOVIĆ, Gorčin 89, 292, 361, 362, 387, 388, 441, 451.

STOJANOVIĆ, Lazar 85, 258, 451.

STOJANOVIĆ, Uroš 343, 451.

- T -

Te souviens-tu de Dolly Bell ? [Sjećaš li se Doli bel ?] 206, 449.

Temps des Gitans (Le) [Dom za vešanje] 207, 210, 246-248, 295, 297, 302, 303, 307-309, 311, 336, 337, 437, 456, 467, 468, 471.

Tito et moi [Tito i ja] 89, 361, 363-365, 438, 449, 470.

Travaux précoces [Rani radovi] 373, 451.

Trois billets pour Hollywood [Tri karte za Holivud] 363, 449, 470.

Trois jours d'été [Tri letnja dana] 90, 451.

Trois Palmiers pour deux mecs et une meuf [Tri palme za dve bitange i ribicu] 385, 389, 447.

Tueur de cafards [Bubašinter] 259, 448.

- U -

Underground [Podzemlje] 89, 185, 206, 207, 210, 241, 248, 252, 389-394, 396, 403, 435, 442-444, 449, 455, 458, 465, 468, 469.

- V -

Vie est un miracle (La) [Život je čudo] 211, 449.

Vie et l'œuvre du chef immortel Karageorges (La) [Život i delo besmrtnog vožda Karadjordja] 74, 451.

Ville (La) [Grad] 85, 356, 447, 450, 470.

Ville (La) [Grad] : « L'encerclement » [Obruč] 356, 450.

Virdžina 273, 276-278, 284, 289, 438, 449, 456, 470, 474, 480.

VORKAPIĆ, Slavko 297, 451.

VUKOBRATOVIĆ, Mihajlo 213, 451.

VUKOMANOVIĆ, Mirjana 90, 451.

Vukovar – poste restante [Vukovar jedna priča] 89, 292, 328, 387, 389, 440, 448, 471.

- W -

W. R. ou les Mystères de l'organisme [W. R. Misterije organizma] 93, 95, 258-260, 263, 264, 282, 286, 369, 371-373, 401, 430, 431, 449, 453, 455, 458, 467, 468, 471.

Walter défend Sarajevo [Valter brani Sarajevo] 81, 449.

- Z -

ZAFRANOVIĆ, Lordan 78, 86, 451.

ZEČEVIĆ, Dejan 90, 218, 386, 451.

ŽILNIK Želimir 9, 15, 83, 278-280, 282, 373, 374, 440, 441, 451, 469, 471, 478.

ŽIVANOVIĆ, Jovan 341, 351, 354, 357, 381, 425, 451.

ŽIVKOVIĆ, Vladimir 382, 451.

**Les représentations des femmes dans le cinéma serbe :
identités individuelles et imaginaires collectifs. Une étude anthropologique**

Au sens large, le cinéma représente un phénomène culturel indissociable de l'air du temps et de son contexte historique et socioculturel. Perçu comme une sorte de « révélateur de la société », il nous permet de mieux appréhender les diverses représentations socioculturelles de la condition humaine. En partant de ce constat, cette thèse – fondée sur une approche pluridisciplinaire dont l'anthropologie constitue le noyau dur – se focalise sur un examen exhaustif des représentations des femmes dans le cinéma serbe, et ce dans un but précis : démontrer de quelles façons le film de fiction reflète les images du *féminin* – traditionnelles ou contemporaines – qui existent dans la culture et dans la société serbes.

Afin de faire ressortir les singularités de ces représentations, l'auteure s'appuie sur un corpus de films qui relèvent de différents genres, écoles, époques, et qui s'inscrivent dans le cadre temporel de la période de référence qui couvre un peu plus d'un demi-siècle : 1947-2000. En examinant avec minutie une quarantaine d'œuvres cinématographiques et en se référant aux données historiques et ethnographiques, ainsi qu'aux travaux de recherche portant sur le genre, l'auteure met en lumière l'interaction que les représentations populaires et les imaginaires collectifs établissent avec les identités individuelles incarnées dans les films analysés. Ce faisant, elle vise à atteindre un autre objectif important qui consiste à observer le cinéma en tant que phénomène reflétant une pluralité des représentations socioculturelles.

Mots clés : cinéma serbe, représentations, femme, anthropologie, genre, identité, imaginaires collectifs, Serbie, Yougoslavie, film de fiction.

**Representations of Women in Serbian Cinema :
Individual Identities and Collective Imagination. An Anthropological Study**

Cinema represents a cultural phenomenon closely linked to sociocultural, historical, political and economic contexts. Perceived as a sort of a “social indicator”, it offers insight not only into individual or collective artistic expressions, but also into different sociocultural representations of the human condition, as we find it in a particular time or place. This study proposes an analysis of the representations of women in Serbian cinema through an anthropological lens, with the intent to examine how fictional feature film reflects the traditional or contemporary images of womanhood that exist in Serbian society and culture – the images which can be considered as metaphors of both gender and social relations at the time.

History of Serbian cinema, as well as those of other former Yugoslav republics, is strongly influenced and shaped by the historical, sociocultural and political circumstances not only thematically, but also in semantic terms. Drawing on historical and ethnographic data on the women's status in Serbian culture and society on the one hand, and on studies on gender and women's history in the region of former Yugoslavia on the other, this thesis examines the interaction between collective imagination and the complexity of individual identities embodied in fiction films made between 1947 and 2000. A further aim of this research was to observe the cinema as a phenomenon – a medium which provides us with a significant insight into the plurality of social and cultural representations.

Mots clés : Serbian cinema, representations, woman, anthropology, gender, identity, collective imagination, Serbia, Yugoslavia, fiction film.

UNIVERSITÉ BORDEAUX MONTAIGNE
École Doctorale Montaigne Humanités (ED 480)

Domaine Universitaire
33607 Pessac cedex

EA 4593 – CLARE – Cultures Littératures Arts Représentations Esthétiques